



FESTSCHRIFT

ZUR

FEIER DES HUNDERTFÜNFZIGJÄHRIGEN BESTEHENS

DER

KÖNIGLICHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

ZU GÖTTINGEN

ABHANDLUNGEN DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE

BERLIN

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG

1901

10/10/30 H.K.

Inhalt.

FRAGMENTA BURANA

Herausgegeben

von

Wilhelm Meyer aus Speyer

Professor in Göttingen

Mit 15 Tafeln.

Als wir an der Münchener Bibliothek um das Jahr 1880 mit dem grossen Werke der Beschreibung der lateinischen Handschriften zu Ende gekommen waren, ordnete ich die Masse von Bruchstücken und einzelnen Blättern, welche seit vielen Jahren sich angesammelt hatte. Dazu gehörten einst auch Stücke, wie der kostbare Rudlieb (Cod. lat. 19486), welche schon früher ausgesucht und unter die Handschriften eingereiht waren. Von diesen Bruchstücken schied ich die gedruckten aus und bildete aus ihnen die werthvolle Sammlung von Einblattdrucken, über welche ich in dem Centralblatt für Bibliothekswesen II, 1885, S. 437/9 berichtet habe, eine Arbeit, die gute Früchte getragen hat.

Unter den Bruchstücken von Handschriften zog mich ein Blatt an, welches ein Emaus-Spiel enthielt (Tafel 12 und 13). Diese Schrift glaubte ich schon gesehen zu haben, und nach einigem Suchen fand ich, dass in dem Cod. lat. 4660 die letzte Blätterlage, Bl. 107—111, genau von derselben Hand und in derselben Weise beschrieben ist. Diese Handschrift stammt aus Benedictbeuern und enthält die wichtigste Sammlung mittelalterlicher weltlicher Lieder in lateinischer Sprache nebst manchen werthvollen deutschen Stücken. Nachdem schon Jos. Docen und Jac. Grimm oft diese Handschrift gerühmt hatten, hat Andreas Schmeller dieselbe mit dem Titel Carmina Burana 1847 herausgegeben (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, XVI). Diese Ausgabe war eine Lieblingsarbeit für Schmeller: um so merkwürdiger war es für mich, ein Blatt zu finden, das gewiss einst ein Bestandtheil jener wichtigen Handschrift der Carmina Burana gewesen war.

Ich durchsuchte also die Masse der Pergamentblätter mit gespannter Erwartung, ob ich noch mehr Bruchstücke der Carmina Burana finden würde. Nach und nach hatte ich die 7 Blätter zu weiterer Prüfung ausgeschieden, welche hier auf Tafel 1—13 veröffentlicht werden, mit Weglassung der Vorderseite zu Tafel 1, da diese nur den Anfang des deutschen Evangeliums Johannis als Gebet enthält.

Diese 7 Blätter sind von nicht weniger als 10 verschiedenen Händen beschrieben und dabei sind bloss 2 Blätterpaare je von der gleichen Hand beschrieben (Passion, Tafel 5—7, andererseits Ostern, Tafel 8—11), auch die Grösse der Blätter ist nicht ganz dieselbe: aber dennoch müssen diese 7 Blätter einst alle zu derselben Handschrift gehört haben; denn, wenn man die 7 Blätter aufeinanderlegt, so stimmen die Einschnitte, welche einst der Buchbinder zum Heften der Lagen in die Doppel-

blätter gemacht hat, genau auf einander. Von den 10 verschiedenen Schriften dieser 7 Blätter findet sich nur die oben erwähnte Schrift des Emausspiels in der Handschrift der Carmina Burana wieder: aber immerhin sind schon die Hauptbestandtheile der Carmina Burana von etwa 6 verschiedenen Händen geschrieben und die alten Nachträge zeigen noch ziemlich viele andere Hände. Allein alle Zweifel werden durch die Thatsache beseitigt, dass die Einschnitte, welche der Buchbinder zum Heften in diese Blätter gemacht hat, auf das Haar zusammenfallen mit jenen der Carmina Burana selbst. Diese 7 Blätter müssen also einst mit den jetzigen Carmina Burana éinen Band gebildet haben.

Einband und Ordnung der Lagen und Blätter der Carmina Burana.

Schmeller erklärt S. IX: 'Die Handschrift stellt sich von aussen dar als ein wohlerhaltener mit zierlich gepresstem braunem Leder überzogener und mit metallener Schliesse versehener Kleinfolioband, welchen sie bereits im 15. Jahrhundert erhalten haben mag. Dass aber dieser nicht ihr erster gewesen, ist aus mehreren Umständen, vielleicht schon aus dem zu entnehmen, dass der Rand der Blätter hie und da bis über die Schrift beschnitten ist'. Hier hat Schmeller geirrt. Wohl ist an der Messingschliesse ein kleines Stück aus dem 15. Jahrhundert verwendet; allein die Ornamentik des Lederbandes hat mit dem 15. Jahrhundert nichts zu thun. Sie kann um 1700 eingestempelt sein; ja, wenn man bedenkt, wie z. B. in Bäckereien alte Holzformen für Figurengebäck sich bis heute erhalten haben, so kann der Einband sogar noch in die Zeit fallen, als die Handschrift mit der ganzen Bibliothek von Benediktbeuern nach München gebracht wurde, also um 1803. Kam da die Handschrift in aufgelöstem Zustande in die Hände von Docen, welcher seinen Sinn für Erotica sogar durch Zeichnungen in alten Handschriften verewigt hat, so lag es ihm nahe, diese seine 'Schatzgrube' hübsch binden zu lassen. Als ich sicher war, dass die von mir gefundenen Blätter einst zu den Carmina Burana gehört hatten und dass der Einband dieser Handschrift nicht mehr der ursprüngliche sei, entstand die weitere Frage, wo standen einst diese Bruchstücke in jener Handschrift?, und diese Frage führte zu der andern: liegen die Blätterlagen und Blätter der Carmina Burana heute noch in der ursprünglichen Folge und sind sie vollständig? Die Beantwortung dieser Frage ist wichtig für das Verständniss dieser Liedersammlung im Einzelnen und im Ganzen. Besonders hängt damit zusammen die Frage, wie ist die ganze Sammlung zusammengesetzt und aus welchen Quellen sind die Lieder genommen? Mone hat sich um die mittelalterliche und besonders um die deutsche Literatur grosse Verdienste erworben; er kannte auch die mittellateinische Dichtung gut und bemühte sich, ihre Formen zu verstehen. Viele derselben glaubte er nur in Frankreich zu finden und hat so z. B. die allgemein verbreitete Ansicht veranlasst, der Quell der mittelalterlichen dramatischen Dichtung sei in Frankreich entsprungen und von dort nach Deutschland geflossen, als ob Tropus und Sequenz nicht aus dem sangberühmten St. Gallen gekommen seien. Auch die lateinischen Lieder der Carmina Burana sind in den Ruf französischen Ursprungs gekommen.

Nun hat schon Schmeller gesagt, 'der deutsche, wenigstens der kunstmässige, Minnegesang mag sich nach einem lateinischen gebildet haben'. Andere haben den Carmina Burana die Ehre erwiesen und hier die Geburtszeugnisse des deutschen Minnesangs finden wollen: die deutschen Strophen, welche hinter vielen lateinischen Liedern stehen, deren Strophenform und meistens auch deren Sinn nachahmend, das seien die ersten Versuche gewesen in kunstreich gebauten deutschen Strophen; aus dieser schüchternen Nachahmung sei dann die grossartige Strophenschöpfung der deutschen Minnesänger hervorgegangen. So wären also in Frankreich gedichtete lateinische Lieder die Vorbilder des werdenden deutschen Minnegesangs gewesen; ja es käme fast darauf hinaus, dass die weltliche Dichtung in kunstvollen lateinischen Strophen oder, wenn ich so sagen darf, der lateinische Minnegesang nur in Frankreich geblüht habe, in Deutschland aber nur der Minnegesang in deutscher Sprache. Diese wichtige Frage zu beantworten, bedarf es vieler Untersuchungen; nicht die unwichtigste betrifft die ursprüngliche Ordnung der Carmina Burana.

Zunächst sind die Blätterlagen zu untersuchen, ob ganze Blätterlagen oder einzelne Blätter ausgefallen oder umgestellt sind; das hat Schmeller gethan, aber mit weniger aufmerksamem Blicke, als man von dem so gewissenhaften Beschreiber vieler Tausende von Handschriften erwarten sollte. Leider haben die Schreiber dieser Handschrift den Blätterlagen keine Nummern gegeben; zudem war es in Liederhandschriften beliebt, eine neue Seite auch mit einem neuen Lied anzufangen. Dann hat schon Schmeller erkannt, dass die Gedichte im Grossen sachlich geordnet sind: ernste und heitere. Weiter scheiden sich unter den ernsten gegen Schluss deutlich aus: Lieder gegen die Geistlichkeit (no. 12—21), dann Kreuzzugslieder (no. 22—29); die heiteren besingen in ihrer grössten Masse die Liebe, wobei sie oft von der Frühlings- oder Sommerszeit ausgehen (no. 31—169); die folgenden Lieder preisen den Wein (no. 173—182), das Schachspiel und besonders das Würfelspiel (no. 183—189), endlich das Wirthshaus- und Vagantenleben (no. 190—199). An den Schluss gestellt ist die Zwittergattung der dramatischen Gedichte (no. 202 und 203), ernst nach dem Inhalt, heiter nach der Form.

Wie die Blätter früher lagen, das lässt sich ferner beurtheilen, wenn man auf die Wurmstiche und auf die Flecken achtet. Flecken finden sich sehr viele, sowohl zwischen den Blättern als am Rande. Haben zwei jetzt getrennte Seiten dieselben Flecken, so müssen sie von Anfang an oder wenigstens, ehe die Handschrift den jetzigen Einband erhielt, bei einander gelegen haben. Die beobachtete sachliche Ordnung zeigt, dass die Sammlung (mit Ausnahme der letzten Blätterlage, Blatt 107—112) auf einmal geschrieben worden ist. Diese erste Niederschrift ist zwar von ziemlich vielen Händen besorgt worden, aber dennoch ist eine sachgemässe Aufeinanderfolge der Hände zu erwarten. Dabei ist natürlich all das nicht zu berücksichtigen, was spätere Hände theils am Rande oder auf leer gebliebenen Stellen und Seiten, theils auf eingeflickten Blättern hinzugesetzt haben.

Schmeller schrieb S. IX: 'Der Blätter sind 112, wovon die letzten 5 (d. h. 6 = 107—112) ursprünglich nicht zu den übrigen gehört zu haben scheinen, da sie,

obschon etwas minder hoch und breit, dennoch auf jeder Seite 27 durchlaufende Zeilen, natürlich kleinerer Schrift, enthalten; während deren auf den übrigen nur 22[1] stehen. Zwischen den dermaligen Blättern 42 und 43, zwischen 55 und 56 sind offenbar, zwischen 2 und 3, 72 und 73, 82 und 83, 98 und 99 wahrscheinlich einzelne Blätter, wo nicht ganze Lagen von Blättern abgängig. Sie müssen es gewesen sein, schon als das Buch den gegenwärtigen Einband erhielt. . . Und so hatten wahrscheinlich auch dem jetzigen 1. Blatte mit dem Glücksrade die Texte 'de Fortuna' und etwa der ganze Sextern Blatt 43—48 voran gestanden'[2].

Die Blätter 3—10, 11—18, 19—26, 27—34, 35—42 bilden 5 Lagen von je 4 Doppelblättern; Blatt 43 und 44 sind 2 einzelne Blätter, Blatt 45, 46, 47, 48 die zusammenhängenden inneren Doppelblätter einer Lage. Die den Blättern 43 und 44 entsprechenden letzten 2 Blätter der Lage sind also, wie schon Schmeller vermuthete, Blatt 1 und 2; dass Seite 48*b* und 1*a* einst einander gegenüber lagen, das beweisen mehrere genau auf einander passende Flecken und eine entsprechende tiefe Furche. Da der Inhalt der Blätter 1—18*a* ernst, der Blätter 18*b*—42 heiter ist; so können also nicht etwa Blatt 1 und 2 nach 48 gesetzt werden, sondern die Blätter 43—48 müssen vor das erste Blatt gestellt werden.

Zwischen Blatt 2 und 3, meint Schmeller, sei wahrscheinlich eine Lücke. Es müsste dann mindestens eine Lage fehlen; doch nichts berechtigt dazu, hier eine Lücke anzunehmen: der Inhalt der beiden Blätterlagen 43—48 + 1 2 und 3—10 schliesst gut an einander; die Lage beginnt auf Blatt 3 mit 2 Spruchhexametern 'Discit enim' etc. (Horaz, Epist. 2, 1, 262); diesen müssen andere Spruchhexameter vorangehen, da in diesem Theile der Handschrift solchen Hexameterreihen stets der rothe Titel 'versus' vorgesetzt wird, dieser aber im Anfang von Blatt 3 fehlt. Wirklich stehen am Schlusse von Blatt 2 die 5 Spruchhexameter 'Vivere sub meta' und ihnen voran 'Versus'. Die folgenden Blätterlagen beginnen mitten in Gedichten: Blatt 19 in no. 32, Strophe 1 'repagula do ‖ let demoliri', Blatt 27 beginnt eine neue Hand mit dem Schluss von no. 41 'quam felix unio' u. s. w., Blatt 37 beginnt mit dem Schluss der 2. Strophe von no. 60 'deo tenet ne gratis'.

Die Blätter 43—48 + 1 2 3—42 bilden also eine zusammenhängende Masse. Der Anfang von Blatt 43 (Schmeller no. 66) ist das Ende eines Gedichtes; er lautete wohl ursprünglich 'cie nostrum fedus hodie' und ist dann zum Anschluss an den Schluss von Blatt 42 'stu' in 'dio' geändert: ein Sinn wird so nicht gewonnen.

---

1) Jedoch hat die erste Hand die Laune gehabt, die 8 Blätter der Lage 11—18 mit je 23 Zeilen zu beschreiben.

2) Als ich die hier ziemlich getreu wieder gegebenen Untersuchungen gemacht und niedergeschrieben hatte, schrieb ich auf den Hinterdeckel der Handschrift: 'dazu Supplement. Die Handschrift ist verbunden, mehr als man gesagt hat. f. 82b (no. 169) ist der Anfang zu dem provenzalischen Studentenlied auf f. 50 (no. 81, 2. Stück) etc. 1881. W. M.' Joh. Ilberg hat in der Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 40, 1889, S. 103/6 'die Ueberlieferung der Carmina Burana' behandelt; er setzt nach Schmeller Blatt 43—48 vor Blatt 1, und nach mir Blatt 73—82 vor Blatt 50. Da die Arbeit keine neuen Gesichtspunkte enthält, darf ich sie hier unberücksichtigt lassen.

Es fehlt also vor Blatt 43 der Anfang der Handschrift, eine oder mehrere Blätterlagen. Sonderbar zugerichtet ist der Schluss des 42. Blattes; nach 61 Vagantenstrophen folgen in andern Handschriften noch 18, hier aber nur die Wörter 'sonant voces avium modulatione pia et buxum multiplici cantum edit via et amoris stu': die gesperrt gedruckten Wörter finden sich in der Strophe 62 in andern Handschriften; jedenfalls liegen hier nur die Trümmer einer Strophe vor. Der Inhalt der 48 Blätter passt: die Blätter 43—48 und 1—18*b* enthalten ernste Lieder, 18*b*—42 Liebeslieder. Beschrieben sind die Blätter 43—48 und 1—26 von éiner Hand (der 1.); mit dem Lagenanfang Blatt 27 beginnt eine andere (sehr ähnliche) Hand (1*a*), beschreibt aber nur Blatt 27 28 und 29 bis zur 4. Zeile (no. 41 'quam felix' bis no. 45). Dann beginnt die Hand zu schreiben, welche den grössten und wichtigsten Theil der Handschrift geschrieben hat; ich nenne sie die 2. Sie hat schon Blatt 48*b* und 1*a* an den unteren Rändern je ein Gedicht (no. 77 und no. 1) nachgetragen und auf Blatt 12 zu no. 21*a* den Hexameter 'efficit' ergänzt; hier schreibt sie von Blatt 29, Zeile 5, bis Blatt 41*b*, 4. Zeile vor dem Ende (no. 46—65, Strophe 44). Dann beginnt eine neue, der 1. ähnliche Hand (1*b*) und schreibt bis zu dem erwähnten Ende des 42. Blattes.

Das Blatt 49 ist ein einzelnes Blatt; der Rest des abgerissenen Blattes erscheint in der Heftung hinter Blatt 56. Im Anfang sind 6 Zeilen ausradirt und etwa im Anfange des 15. Jahrhunderts mit 10 Zeilen beschrieben worden; auch diese Schrift wurde dann fast wieder getilgt. So enthält Blatt 49 von der 7. Zeile ab die Gedichte no. 78, 79, 80 und von 81 Strophe 1 und 2 und bricht dann mit den Worten 'cum ipsam intueor' ab; der Inhalt gehört also durchaus zu den Liebensliedern. Die Schrift ist der 1. Hand (Blatt 43—48, 1—18*b*) sehr ähnlich. Da die Vorderseite stark beschmutzt ist, so ist das Blatt wohl das erste einer Lage gewesen; dann sind die folgenden 7 Blätter verloren gegangen. Nichts deutet sicher darauf, dass dies Blatt 49 einst auf das 42. gefolgt sei. Man könnte sagen, das sei unmöglich, da ja am Schlusse von Blatt 42 mindestens 18 Strophen fehlen: allein manche Gedichte sind unvollständig in diese Sammlung aufgenommen, und nach den sonderbaren Trümmern, welche wir im Ende von Blatt 42 finden, könnte man für möglich halten, dass der Schluss des Gedichtes sehr stark gekürzt nur die 6 ersten Zeilen von Blatt 49 gefüllt habe und später ausradirt worden sei. Jedenfalls gehört dies Blatt in die Abtheilung 'Liebeslieder', ist von 8 Blättern das einzige erhaltene und giebt nicht durch Flecken oder sonst Anhaltspunkte, dass es irgend anderswo gestanden habe.

Die dem einzelnen Blatte 49 jetzt folgenden Blätter 50—56 bilden eine abgeschlossene Lage. Das hat Schmeller nicht bemerkt und hat in seiner Ausgabe no. 81 in Strophe 3 den Schluss von Blatt 49 und den Anfang von Blatt 50 so zusammen geschweisst: 'Cum ipsam intueor, cui tanta ben .... † Proh dolor' u. s. w. Bartsch (Rom. Jahrb. XII S. 2) hat vor 'cui tanta ben' eine grosse Lücke angenommen und den Anfang dieses interessanten lateinisch-provenzalischen Liebesliedes als verloren beklagt. Dem ist zum Glück nicht so. Die Blätterlage 73—82

wird durch ein Bruchstück geschlossen (Schmeller no. 169). Schieben wir diesen Schluss von Blatt 82 zusammen mit dem Anfang von Blatt 50, so ergiebt sich die Anfangsstrophe: DE EODEM (*roth*).

	3. Strophe.
Doleo quod nimium	Cum veray in mont pays,
pacior exilium	altri drud i aura (*so*) pris;
pereat hoc studium	po dyra mi lass a dis;
siuenire	Me miserum;
si non redit gaudium	suffero per su amor
cui tantaben.	supplicium.

Diese Strophenform entspricht genau der Form der 6 folgenden Strophen: 4 Siebensilber, deren letzter von 2 Viersilbern eingeschlossen ist, alle mit steigendem Schlusse; vgl. z. B. oben die 3. Strophe. So erst wird die Verbesserung dieses sehr verderbten Liedtextes festen Boden gewinnen (vgl. Patzig, Zeitschrift f. deutsches Alterthum 36, 1892, S. 197).

Uns geht hier zunächst die feste Thatsache an, dass die Blätterlage 73—82 ursprünglich vor der Blätterlage 50—56 gestanden hat. Zunächst aber müssen wir den Zustand der Blätterlage 73—82 selbst aufklären. Die andern Lagen zählen alle 8 Blätter = 4 Doppelblätter, diese Lage zählt 10 Blätter. Die letzten 6 Zeilen von Blatt 75b enthalten, aber auf Rasur und in ganz anderer Schrift, in 6 Zeilen die 6 ersten Distichen von no. 152, des weit verbreiteten Gedichtes über Trojas Fall in künstlich gereimten Distichen. Dann folgt von derselben Hand geschrieben auf Blatt 76 und 77*a* die Fortsetzung von no. 152 und dann no. 153 (der Inhalt der Aeneis in nicht minder künstlich gereimten Distichen). Auf der Rückseite von Blatt 77 stehen die beiden Miniaturen über Dido's Schicksal (bei Schmeller abgebildet auf S. 54 und 55), dann am Ende von Blatt 77 in 6 Zeilen der Anfang des Liebesliedes no. 154 'Eia dolor *bis* gaudia vecte'; dieser Anfang ist in grossen Buchstaben geschrieben, welche die Züge der 2. Hand nachahmen, von der dieser ganze Theil der Handschrift, also hier Blatt 73—75 und 78—82, geschrieben ist.

Schmeller deutet diese Dinge also aus (S. X): 'Darauf, dass es eine nicht mehr vollständige Handschrift gewesen, die ihr Besitzer so gut als möglich wieder herzustellen gesucht habe, deutet z. B. der auf Blatt 77*b* von anderer Hand nachgetragene Anfang zu dem auf 78*a* vorgelegenen Stücke (no. 154), zu welchem dieser Anfang auf einem vorangehenden Blatte mit diesem abhängig (abgängig?) gewesen'. Hier irrte Schmeller durchaus. Hätte er die Lage genau untersucht, so hätte er gesehen, dass das Doppelblatt 76 und 77 nachträglich hineingenäht ist und dass die von der 2. Hand beschriebene Lage nur aus den 8 Blättern 73, 74, 75, 78 (hier ist Mitte und Heftung) 79, 80, 81, 82 bestanden hat. Dann kam ein Besitzer auf den Einfall, zu den 3 Gedichten über Dido's Liebesleid in kunstreichen lyrischen Strophen die 2 berühmten Gedichte über Trojas Fall und des Aeneas Geschick in künstlich gereimten Distichen (no. 152 und 153) in die Sammlung einzufügen. Er konnte diese auf 2 Blättern unterbringen; wenn er aber diese Blätter ohne Weiteres

nach Blatt 75 einflickte, so geriethen sie nach den Anfang des Liebesliedes (no. 154), welcher im Schlusse des Blattes 75 stand. Der Ergänzer half sich also: er radirte im Schlusse des Blattes 75 den Anfang des Liebesliedes (6 Zeilen) weg und schrieb statt dessen den Anfang seiner tönenden Distichen hin; mit diesen füllte er dann weiter die beiden eingeflickten Blätter 76 und 77, Alles mit seiner natürlichen Handschrift schreibend. Nun blieb auf der Rückseite von Blatt 77 viel Raum übrig; deshalb liess er die 2 Miniaturen dahin malen. Den Schluss dieser Rückseite brauchte er, um den im Ende von Blatt 75 weg radirten Anfang des auf Blatt 78 folgenden Liebesliedes jetzt an der richtigen Stelle in 6 Zeilen wieder zu schreiben. Diesen Anfang suchte er mit Buchstaben zu schreiben, welche der Fortsetzung auf Blatt 78 einigermassen ähnlich seien.

Dieser Sachverhalt lehrt zunächst, dass die Miniaturen auf Blatt 77*b* erst später zugesetzt sind; ihr Stil weicht durchaus ab von dem der andern. Aber auch der Sammler wird von einem Vorwurf entlastet. Die 5 Gedichte no. 149—153 stehen in der Abtheilung der Liebeslieder. Schmeller fand, dass in dieser Sammlung 'auf nicht wenig störende Weise Ernstes und Scherzhaftes bunt durcheinander gemischt sei' und hat die 5 Gedichte unter die ernsten versetzt. Die beiden Gedichte in hochtönenden Distichen (no. 152 und 153) sind allerdings absolut keine Liebesgedichte: allein sie sind ja auch nicht von unserem Sammler aufgenommen, sondern erst nachher ungeschickt eingeflickt. Dagegen die 3 Gedichte 149—151 hat Schmeller mit Unrecht zu den ernsten gestellt; sie enthalten die Liebesklagen der Dido und passen trefflich zu den folgenden Gedichten, die ebenfalls Liebesklagen enthalten (no. 154 Eia dolor!, no. 155 Egre fero, no 156 Cupido .. mesto vultu u. s. w.).

Die Hauptsache aber ist für uns, dass diese Blätterlage 73—82 vor die Blätterlage 50—56 gehört. Das Blatt 73*a* hat verschiedene Flecken, doch fand ich keine entsprechende Rückseite; vielleicht war es die letzte Seite der Lage, zu welcher einst Blatt 49 gehört hat. Die in Lage 73—82 enthaltenen Liebesklagen gehören in dieselbe Abtheilung wie die Lieder jenes Blattes 49, also auch der übrigen verlorenen Blätter.

Die folgende Blätterlage (Blatt 50—56) bietet manche Schwierigkeit. Einfach ist ihre Zusammensetzung: wie schon Schmeller sah, ist vor Blatt 56 eine Lücke; es ist aber nur 1 Blatt ausgerissen, das Zwillingsblatt zu Blatt 51; desshalb zählt diese Lage jetzt nur 7 Blätter. Schwieriger ist die Frage, weshalb der Schreiber eine Anzahl Seiten ganz oder zum Theil leer gelassen hat. Die hier schreibende 2. Hand hatte beschrieben Blatt 50—54*b* Mitte = no. 81 (Strophe 3) — no. 94; dann hatte sie auf Blatt 56*a* das Bruchstück no. 96 geschrieben, also sicher auch auf dem vorher ausgeschnittenen Blatte den Anfang dieses Gedichtes, den Patzig (Zeitschrift für deutsches Alterthum 36, 1892, S. 196) nach Schmeller's Hinweis aus der Münchener Handschrift 19411, Blatt 7, hat drucken lassen; endlich hatte diese Hand die letzte Seite der Lage, Blatt 56*b*, wieder eng beschrieben (no. 98 und 99): aber dieselbe Hand hatte vollständig leer gelassen die untere Hälfte von Seite 54*b*, das ganze Blatt 55, vielleicht einen Theil des ausgeschnittenen Blattes und

die unteren 2 Drittheile der Seite 56*a*. Die Rückseite von Blatt 55 ist noch jetzt ganz leer; die anderen Stellen sind nachträglich von verschiedenen Händen voll geschrieben worden, auf Blatt 54*b* mit no. 94*a* (3 deutschen Strophen), auf Blatt 55*a* mit no. 95 (Marner?); nach 1½ leeren Zeilen steht 'lete iuvenes'; wiederum nach 1¾ leeren Zeilen folgt Flete fideles . . . volentis (= S. 105 no. 8 Flete *bis* transverberat und no. XCVI Hac *bis* volentis = Dreves, Analecta hymn. XX 155, Str. 1, 2*a* und 6*a*; s. mehr hierüber zu Tafel 6); endlich auf 56*a* folgt nach no. 96 der lange Zusatz ähnlichen Inhalts, no. 97: für all diese später zugesetzten Stücke ist also der Sammler nicht verantwortlich. Aber es erhellt die Thatsache, dass der erste Schreiber innerhalb dieser Blätterlage an verschiedenen Stellen die Fläche von mindestens 3 Seiten völlig leer gelassen hatte. Sonst lässt man nur schadhafte Stellen des Pergamentes unbeschrieben. Dieser Grund liegt hier nicht vor: also welcher? In Liederhandschriften habe ich öfter solche leer gelassenen Stellen gefunden; sie waren aber dann zusammenhängend und befanden sich am Ende einer Abtheilung, z. B. am Ende der dreistimmigen oder der zweistimmigen Compositionen, sie waren also zu Nachträgen für die betreffende Abtheilung bestimmt.

Hier scheint dieser Grund zu fehlen; denn im Anfang der Blätterlage handeln no. 81, 82, 83 von unglücklicher, no. 84 von erfolgreicher Liebe (Blatt 50/51), und auf der letzten Seite (56*b*) fordern no. 98 und 99 zur Frühlingslust und zur Liebe auf; aber Alles, was von der ersten Hand dazwischen geschrieben ist, ist nicht am Platze, d. h. no. 86—94 und 96. Schmeller hat nun zu den ernsten Gedichten gestellt die no. 85 (Klage um einen Normannenkönig), no. 86 (über die verderbte Welt: moriar ne videam); no. 87 (König Philipp 1208 vom Pfalzgrafen ermordet); no. 91 (ein Vagant bettelt um ein Gewand); no. 93 und 94 (gegen Rom: Veritas opprimitur distrahitur et venditur, iustitia prostante). Von diesen gehört no. 91 nicht zu den ernsten, aber auch sicher nicht zu den Liebesliedern, sondern vielmehr zu den Vagantenbettelliedern. Diese hat Schmeller sonst freilich ebenfalls zu den ernsten Gedichten versetzt: no. 194, besonders no. 197 und 198 (beide Gedichte sind wohl eines: angesprochen werden die praelati und presbyteri, dann die sacerdotes et levitae; der Bau ist einheitlich: Vagantenstrophe als Einleitung (no. 197, Str. 1); dann no. 197 Str. 2 und 3 und nach deutscher Art freie Vagantenstrophe (no. 197 Str. 4); no. 198 Str. 1, 2, 3 und freie Vagantenstrophe; die jetzige 5. Strophe von no. 198 scheint ein besonderer Spruch zu sein), und das unvollständige no. 199. Von den andern Gedichten hängt mit den Liebesliedern noch am meisten zusammen no. 88 (Klage eines schwangern Mädchens). Allein mit den Liebesliedern haben sicher auch die andern Gedichte nichts zu thun, welche Schmeller unter denselben stehen liess: no. 89 (ein schwer Erkrankter will Mönch werden; kaum befindet er sich etwas besser, ruft er 'nondum ero monachus'); no. 90, was es auch will, sicher kein Liebeslied; no. 92 Rundgesang vor der gebratenen Gans; no. 96 (Frühling und die Rufe der Vögel und der andern Thiere).

Also hat in der Mitte der Blätterlage die Hand, welche hier die Reinschrift besorgte, nicht nur etwa 3 Seiten unbeschrieben gelassen, sondern auch etwa 9 Seiten

mit Gedichten beschrieben, welche nicht in diese Abtheilung gehören, sondern in verschiedene andere, und welche theils französischen Ursprungs sind (no. 85, 86?, 88, 93 und 94), theils deutschen (no. 87). Aber dennoch: vor und nach dieser Mischung stehen schöne Reihen von Liebesliedern. Sollte vielleicht mit Seite 56*b* der Auszug der Liebeslieder aus einer neuen Sammlung beginnen, und sollte vorher mit no. 84 der Auszug der Liebeslieder einer andern Sammlung zu Ende gegangen sein, welchem dann eine Reihe verschiedenartiger Lieder und leerer Raum für weitere Nachträge angefügt worden sind?[1]

Die Seite Blatt 56*b* und die folgende Blätterlage enthalten gleichartige und von derselben Hand geschriebene Gedichte (f. 56*b* no. 98 und 99, f. 57 no. 100 u. s. w.). Es finden sich allerdings auf den gegenüber stehenden Seiten keine gemeinsamen Flecken oder ähnlichen Merkmale, allein auch kein Grund liegt vor, weshalb diese beiden Lagen nicht immer nach einander gelegen haben könnten. Doch drängt ein unerwarteter Gast sich ein. Das Blatt, dessen Rückseite auf Tafel 1 (O comes) wiedergegeben ist, ist auf der Vorderseite mit dem Anfang des Evangeliums Johannis (deutsch) beschrieben, den ich nicht habe wiedergeben wollen. Nun beweisen mehrere Flecken und ein Wurmstich, dass diese Vorderseite früher der Rückseite von Blatt 56 lange gegenüber gelegen ist. Das Blatt ist zwar mit schmalem inneren Rande herausgeschnitten, aber doch sieht man noch Reste der Heftschnitte, also war es mindestens der Zwilling eines Doppelblattes, vielleicht das Deckblatt einer ganzen Lage. Aber die beiden Seiten dieses Blattes sind nicht liniirt, sie sind von ganz andern Händen und später beschrieben; für die vollständige Fassung des Liebesliedes (vgl. no. 162) und für die Angabe der Melodie dürfen wir dankbar sein, und das Lied selbst passt herein, allein das deutsche Evangelienstück hat überhaupt in dieser Handschrift nichts zu suchen. Das Blatt und vielleicht die ganze Lage war wohl für Nachträge unbeschrieben hinter der Lage 50—56 eingeheftet (denn der Wurmstich zeigt, dass damals die Handschrift fest gebunden war) und undisciplinirte Hände haben dann Passendes und Unpassendes auf die leeren Flächen geschrieben. Vielleicht waren Blätter dieser Lage ganz leer geblieben und haben diese hier, wie ähnliche an anderen Stellen, zum Herausreissen gelockt und so das Unglück der Handschrift herbeigeführt.

1) Das auf der letzten Seite der Lage, Blatt 56*b*, stehende hübsche Lied no. 98 'Cedit hyemps' ist auch in dem Anhang zum Walther v. d. V. in der Ausgabe von Wilmanns gedruckt. Die Form, $3^1/_3$ quantitirende Daktylen, scheint Niemand erkannt zu haben vor E. Martin (Zeitschrift f. d. Alterthum 20, 1876, S. 48 und 59; vgl. Patzig, ebenda Bd. 36, 1892, S. 199). Die 4. Strophe ist von derselben Hand, aber mit anderer Tinte am Rand nachgetragen und etwas beschnitten. Man muss Patzig Recht geben, der sie nennt 'Zusatzstrophe, nicht genau quantitirend'. Darnach ist wohl zu ergänzen: (Lib)era mundi superficies. gramine redo(le)t [planities]. induitur foliis abi(es). picta canit volu(crum) series. prata vi(ren)t iuvenum requies. Diese 4. Strophe muss vor der deutschen Strophe gedichtet sein; denn diese giebt sie wieder in den Worten: Walt und heide sih ih nu an, loup unde blumen, chle wol getan; aber eben diese deutsche Strophe und noch mehr der Sinn beweisen, dass der Schreiber diese 4. lateinische Strophe an der falschen Stelle eingefügt hat; er hätte das betreffende Zeichen vor, nicht nach der 3. Strophe setzen müssen.

Die beiden folgenden Blätterlagen, Blatt 57—64 und 65—72, sind völlig gleichmässig im Inhalt: kleine anmuthige Liebeslieder (no. 100—122 und 123—147) in feinen kunstvollen Strophen, fast jedes Lied von einer deutschen Strophe begleitet. Dass die beiden Seiten von Blatt 64 und 65 schon seit alter Zeit einander gegenüber lagen, dafür zeugen gemeinsame rothe Flecken und ein gemeinsamer Wurmstich, vor allem aber die sich gegenüber stehenden, gleichartigen Landschaftsbilder, die Schmeller (S. 196/7) hat nachbilden lassen.

Die Blätterlage 73—82 ist oben vor Blatt 50—56 besprochen. Die Blätterlagen 83—90 und 91—98 (no. 170—182 und 183—199) sind unzertrennlich. Der Inhalt der Lagen 65—72 und 83—98 ist verschieden: dort Liebesleben, hier Weltgunst, dann besonders Trinkerfreuden, Schachspiel, Würfelspiel, Wirthshaus- und Vagantenleben. Aber dennoch sind die Lagen einst beisammen gestanden; das beweisen mehrere den beiden Seiten 72*b* und 83*a* gemeinsame Flecken, eine gemeinsame Falte und die auf S. 83*a* vorhandenen Spuren der grünen Farbe des auf Blatt 72*b* befindlichen Bildes zu no. 147.

Die folgenden Lagen enthalten Schauspiele: die Blätter 99—106 das Weihnachtsspiel (no. 202), die Blätter 107—112 das Passionsspiel (no. 203). Nun scheint die Lage 91—98 vor 99—106 stehen zu müssen; denn ein grosser Fleck, welcher aber durch die ganze Lage 91—98 läuft, zieht sich noch in die Lage 99 und folgende hinein. Allein das Lied (no. 199), welches die Lage auf Blatt 98 beschliesst, ist offenbar unvollständig; der Vagant will die Kleriker zum Geben bewegen: in den vollständigen Vagantenstrophen 6—10 hält er ihnen vor, dass sie für Buhlerei Geld genug ausgeben; die halbe Strophe 'Restat adhuc alterum largitatis genus, sed hoc totum ventris est, nil hic capit Venus' zeigt, dass noch die Verschwendung für Essen und Trinken ausgemalt wurde: dann musste noch die Nutzanwendung und die Bitte um eine Gabe schliessen. Es muss also nach Blatt 98 ursprünglich noch eine Lage gestanden haben. Erst später, als die Lagen 91—98 und 99—106 neben einander lagen, muss durch eine scharfe Säure jener schwere Fleck gemacht worden sein.

Wir haben also bis jetzt folgende Gruppen:

Bl. *43—48, 1, 2; 3—42*.

Bl. 49.

Bl. *73—82, 50—56 und das Blatt 'O comes'.

Bl. 57—72 und 83—98*.

Dass die Gruppe 43—48 und 1—42 voran zu stellen ist, lehrt schon der Inhalt: Bl. *43—48 und 1—18*a* enthalten ernste, Bl. 18*b*—42, 49 und 50—98 enthalten heitere Gedichte. Innerhalb der Gruppe der heiteren Gedichte müssen die Blätter 73 bis 82 und 50—56 (und Blatt 'O comes') voranstehen, Blatt 57—98 folgen; denn Bl. 73—82 und 50—72 enthalten Liebeslieder, Bl. 84—98 besingen Wein, Spiel und Wirthshaus. Wollte man die Lagen 73—82 und 50—56 (und Blatt 'O comes') nach Blatt 98 versetzen, so würden die Liebeslieder zerrissen durch die Trink-, Spiel- und Vagantenlieder. Dass die Lagen 73—82 und 50—56 vor den Lagen 57—72 standen, dafür sprechen auch andere Merkmale. Im unteren Drittheil

des äusseren Randes der Blätter zieht ein Fleck, der durch eine übergossene Flüssigkeit entstanden ist, 1—1½ Zoll lang und 1—2 mm breit, sich durch die Blättermassen 43—48, 1—42 hin, ebenso stark noch durch 73—82 und 50—56 (s. Tafel 1); dagegen in der Lage 57—64 nimmt er ab, in der Lage 65—72 ist er fast verschwunden, in den Lagen 83—98 (und 99—106) ist nichts mehr davon zu sehen. Damit stimmt endlich auch die Schrift: von der wichtigen 2. Hand sind beschrieben die Blätter 73—82 und die Blätter 50 bis Ende von 95*a*, aber Bl. 95*b* bis Ende 98 hat eine andere Hand beschrieben.

Das einzelne Blatt 49 muss unter den Liebesgedichten gestanden haben; also müssen wir es da stehen lassen, wo es steht. Demgemäss ergiebt sich für die Blätter 1—98 die Folge: *43—48, 1—42*; 49*; 73—82 und 50—56; (O comes*); 57—72 und 83—98.

Die Blätterlage 99—106 enthält das Weihnachtsspiel (no. 202), ganz nach der Weise der Blätter 1—98 mit 22 Zeilen von einer Hand geschrieben, welche der 1. Hand auf Bl. 43—48, 1—26 sehr ähnlich ist. Hier ist unwesentlich, dass eine spätere Hand auf den unteren Rand der Seite 100*b* die 3 Strophen auf Christus geschrieben hat 'Furibundi . ., Letabundi . ., Sitibundi . .' (no. 200, welches Stück also mit der Sammlung nichts zu thun hat); wesentlich aber ist, dass auf Blatt 104*b* in der 20. Zeile nach den Worten 'tu comes esto' (no. 202, § 44) der Schreiber leeren Raum liess bis zur 12. Zeile der nächsten Seite; mit dieser 12. Zeile erst schreibt er weiter 'Rex Egipti', wobei das R so gross geschrieben ist wie kein anderer Buchstabe der ganzen Lage. In den leer gelassenen Raum hat dann eine viel spätere Hand das 1230 oder 1231 verfasste Gedicht des Marner (no. 201) auf den Abt von Maria-Saal in Oesterreich (vgl. Wattenbach, Anzeiger des germ. Museums 18, S. 88) eingeschoben, von welchem Grimm auf der Tafel zur Abhandlung 'Gedichte des Mittelalters auf König Friedrich I.', Berliner Akademie 1843, einen Theil im Facsimile wiedergegeben hat. Dieser Absatz in der Handschrift ist wichtig, weil das folgende Stück des Spiels, § 44 Rex Egipti bis zu Ende, höchst sonderbar ist.

Die letzte Lage, Blatt 107—112, enthält von éiner Hand geschrieben auf Blatt 107 bis 111*a* das Passionsspiel (no. 203). Die Schrift ist durchaus verschieden von den Schriften der Blätter 1—106; ferner ist dort in 22 (23) Zeilen geschrieben, hier in 27; aber dennoch ist möglich, dass diese Lage noch, so zu sagen, zur ersten Anlage der Sammlung gehört. Denn inhaltlich passt sie durchaus und gerade da, wo sie steht; dann ist sie ebenso mit späteren Zusätzen durchsetzt wie die voran gehenden Theile. Sonderbar ist, dass im Ende des Blattes 110*a* (§ 8) die erste Hand nach den Worten 'qui me transverberat' nur noch 'Dum caput cernu' schrieb (vgl. Dreves, Analecta hymn. 20, S. 155, Str. 1, 2*a* und Anfang von Str. 2*b*; mehr s. zu Tafel 6), dann Blatt 110*b* ganz leer gelassen und erst auf Blatt 111*a* oben mit den Worten (§ 8) 'Tunc Maria amplexetur ‥ Mi Johannes' etc. (= Dreves, Str. 5*a*) weiter geschrieben hat. Mit den Worten (§ 9) 'non potest salvum facere' endet diese Hand. Der Rest dieser Seite, dann die Rückseite 111*b* und die beiden Seiten 112*a* und 112*b* sind erst später von verschiedenen andern Händen mit verschiedenen Stücken beschrieben,

welche mit der Sammlung absolut nichts zu thun haben. Darunter steht Blatt 112*b* oben das Stück 'Cant. Joseph' bis 'dinem mute', welches man gewöhnlich als Schluss des Passionsspieles druckt. Doch es ist leicht möglich, dass es gar nicht zu demselben gehört. Da, wie sich später zeigen wird, früher nach Blatt 112 noch ein Blatt stand, welches ebenso wie Blatt 107—111 beschrieben war, so kann die Hand, welche Blatt 107—111*a* geschrieben hat, nach $3^1/_2$ leer gelassenen Seiten auf diesem jetzt verlorenen Blatte eine Fortsetzung zu dem auf Blatt 111*a* abgebrochenen Passionsspiele geschrieben haben, und das auf 112*b* oben geschriebene Stück 'Cant(us) Joseph' bis 'dinem mute' ist vielleicht nur eine später zugeschriebene Ergänzung oder doppelte Fassung der jetzt verlorenen Fassung gewesen[1]).

Sicherlich hat der Schreiber auch dieser Blätterlage mitten in der Lage die Seite 110*b*, dann die untere Hälfte der Seite 111*a* und die ganzen Seiten 111*b*, 112*a* und 112*b* leer gelassen. Spätere Schreiber haben diese leeren Flächen gefüllt: 1. Eine Hand hat die ganze Seite 110*b* mit den Spruchversen no. 204 beschrieben. 2. Auf S. 111*a* hat nach 'salvum facere' eine grobe Hand mit den Anfängen oder Bruchstücken lateinischer Gebete an Maria den Rest der Seite gefüllt. 3. Eine andere derbe Hand hat die Seite 111*b* und den Anfang der Seite 112*a* mit Texten auf die heilige Katharina beschrieben, aus denen Schmeller die Hymnen 205 und 206 gebildet hat, worüber ich nachher Einiges sagen werde. 4. Eine zierlichere Hand hat den grössten Theil der Seite 112*a* mit dem Hymnus auf die heilige Katharina (no. 207 = Kehrein, Sequenzen no. 826) beschrieben mit Neumen, so dass je eine halbe Strophe eine ganze Zeile füllt (in Str. 5 hat auch die Handschrift tantum, Str. 11 perennis). 5. Seite 112*b* oben steht das erwähnte Gespräch zwischen Joseph von Arimathia und Pilatus, von anderer Hand mit Neumen. 6. Es folgen, von einer groben Hand geschrieben, etwa 11 Zeilen Liturgie auf Maria. 7. Den Rest der Seite hat wieder eine andere Hand gefüllt mit einer Bezeichnung der Leidensstunden Christi: Nota Tempore completorii traditus est dominus. Unde: Educes me de laqueo u. s. w. (Psalm 30, 4).

Alle diese Stücke sind spätere Einschiebsel auf leeren Seiten und haben mit der ersten Anlage der Sammlung nichts zu thun, am wenigsten die liturgischen Bruchstücke und die Hymnen auf die h. Katharina. Doch, da Schmeller in den beiden Hymnen 205 und 206 die Ueberlieferung der Handschrift sehr entstellt hat, will ich dieselbe in ihr Recht einsetzen. Die Handschrift bietet auf Blatt 111*b* und 112*a* von derselben Hand geschrieben nicht 2, sondern 3 Hymnen: Caterine collaudemus (Chevalier, Repertorium hymnologicum no. 2693), Pange lingua gloriose (Chevalier, Rep. 14457) und Presens dies expendetur (Chevalier, Rep. 15310). Dieselben 3 Hymnen sind zum Theil in derselben Reihenfolge, gedruckt bei Mone,

1) Auffallend ist dieses Stück ohnedies. Denn so viel ich sehe, folgen die sämmtlichen Spiele dem Marcus und lassen den Pilatus erst sich vergewissern, dass Christus wirklich todt ist, ehe er dem Joseph von Arimathia gestattet, den Körper Christi vom Kreuz zu nehmen. Dagegen hier machen Joseph und Pilatus zwar nicht wenige Worte, aber jene Vorfrage des Pilatus wird nicht gestellt, wie auch nicht bei Matthäus, Lucas oder Johannes.

Hymnen no. 1002, 1003, 1004; E. Roth, Hymnen, in anderer Reihenfolge, no. 366, 365, 368; Chevalier, Poésie liturgique, no. 329, 330, 331. Da die 3 Hymnen denselben Stoff und dieselbe Strophenform haben, so steht manche Strophe in der einen Handschrift in diesem Hymnus, in einer andern Handschrift in einem andern. Der erste Hymnus Bur. 205 'Caterine collaudemus' besteht in unserer Handschrift aus Schmeller's Strophen 1, 3, 4, 5, 6, 8; die Strophen 2 Presens dies und 7 Verbo vite hat Schmeller aus dem 3. hier eingeflickt. Die erste Strophe ist bei Schmeller falsch, da sie 2 Kurzzeilen zu viel zählt: in der Handschrift stehen die Worte 'ut spe certa respiremus per eius suffragia' von 2. Hand am Rande; sie sind nur andere Lesart statt 'ut ab ipsa reportemus equa laudum premia', welche Worte z. B. bei Roth und Chevalier fehlen. Der 2. Hymnus besteht in der Handschrift aus den Strophen 1, 2, 3, 4, 5, dann folgen nur die Worte 'Gloria et honor deo'; derselbe Schluss steht bei Mone und Chevalier; was Schmeller als 6. Strophe giebt, steht in unserer Handschrift von 2. Hand am Rand geschrieben und findet sich sonst nirgends; die 3. Strophe beginnt auch in unserer Handschrift nicht mit 'Illi' sondern mit 'In hoc'; die 4. hat den Anfang 'Hoc declarat hoc exemplat' und erst von 2. Hand 'explanat'. Dann folgt mit rother Initiale der 3. Hymnus: zuerst ausgeschrieben Presens dies u. s. w. (die 2. Strophe von no. 205), dann ebenfalls voll ausgeschrieben 'Verbo vite' (die 7. Strophe von no. 205), hieraufdie Wörter: Imminente passione. Hoc declarat hoc exemplat. Cum doloris corporalis. Gloria et honor, d. h. die Anfänge der 2., 4., 5. und 6. Strophe von Burana no. 206. Da der Schreiber sah, dass in dem 3. Hymnus Strophen standen, welche er schon im 2. Hymnus geschrieben hatte, so schrieb er von diesen Strophen nur die Anfänge: Schmeller aber verstand diesen Wink nicht, setzte die beiden voll geschriebenen Strophen 'Presens dies' und 'Verbo vite' in den Hymnus 'Collaudemus' ein und liess den 3. Hymnus ganz verschwinden. Dieselben Initien 'Katherine, Pange *und* Presens' folgen sich in dem Officium für Katherina bei Milchsack, Hymni, S. 56.

Alle die nach Blatt 98 jetzt stehenden Blätter und die hier einzureihenden Fragmente (Marner, Passion, Ostern, Emaus) haben unten in der rechten Ecke einen Stichpunkt.

(Ort der Fragmente.) Das Blatt (Tafel 1) 'O comes' ist oben nach Blatt 56 eingereiht worden. Von den übrigen Fragmenten gehört das Emausblatt (Taf. 12 und 13) vor Blatt 107; mit dem weggerissenen Zwillingsblatt, auf dessen Ansatz noch kleine Reste der gleichen rothen und schwarzen Schrift zu sehen sind, bildete es das Deckblatt dieser Lage, welche so auf die gewöhnliche Zahl von 8 Blättern steigt. Das Blatt 'Marner' (Tafel 2 und 3) und die 2 Blätter Passion (Tafel 4, 5, 6, 7) lagen einst nebeneinander; denn die Seiten auf Tafel 3 und 4 haben einen kleinen rothen Fleck und den quer abwärts ziehenden grossen Fleck gemeinsam. Dann aber hat Blatt 106 mit dem Marnerblatte gemeinsam am äussern Rand genau sich entsprechende Wurmstiche: also sind die 3 Blätter Marner und Passion (Tafel 2—7) früher nach Blatt 106 gestanden, wahrscheinlich als die 3 ersten Blätter einer Lage. Diese Blätter waren wahrscheinlich ursprünglich leer und wurden erst

allmählich von den verschiedensten Händen mit Nachträgen gefüllt. Das Lied des Marner kann nicht vor 1230 entstanden sein; der Planctus auf Tafel 6 muss früher eingeschrieben sein als das Passionsspiel; dem Charakter der Sammlung widersprechen schon gänzlich die 2 Hymnen (Tafel 4) auf Maria und auf Katharina. Dies ist der 5. Hymnus auf Katherina, den wir hier nachträglich eingeschrieben finden (vgl. Blatt 111*b*); sonst finden sich nur 2 Hymnen, hier der Marienhymnus und oben Blatt 100*b* (no. 200) ein Hymnus an Christus. Also von 7 in dieser Handschrift zugesetzten Hymnen preisen 5 die h. Katharina. So viel Ehre kann sie nicht als Philosophen-Patronin geniessen: lag vielleicht die Handschrift in einem Kloster, das der h. Katharina geweiht war?

Die beiden Blätter des Osterspiels (Tafel 8, 9, 10, 11) lassen sich mit keinem der erhaltenen Blätter durch äussere Merkmale in Verbindung setzen. Doch schon der Inhalt verweist diese Blätter in die Abtheilung nach Blatt 98; am 2. Blatte unten rechts ist noch der Stichpunkt zu sehen, welcher dieser Schlusspartie gemeinsam ist. Die Lappen der abgerissenen Zwillingsblätter sind so, dass z. B. nicht die Blätter Marner und Passion zu derselben Blätterlage gehört haben können. Auf Tafel 10 scheint die Hand Nachträge geschrieben zu haben, welche die letzte Blätterlage geschrieben hat. Das Spiel soll die 'dominica resurrectio' darstellen, allein die eng beschriebenen 2 Blätter gelangen nicht einmal bis zum Gespräch der Marien mit dem Engel am Grabe; wenn das Fehlende ebenso ausführlich war wie das Erhaltene, so füllte es leicht noch 2 Blätter. Der Anfang dieses Spieles macht ganz den Eindruck, dass damit die Blätterlage beginnt. Die Seiten sind mit der gewöhnlichen Zeilenzahl (22) gefüllt und sorgfältig geschrieben; allerdings ist diese Schrift von den auf Blatt 1—106 auftretenden ziemlich verschieden, und die Breite der geschriebenen Zeilen geht über die Zeilenbreite der früheren Partien hinaus. Darnach ist es wahrscheinlich so zugegangen: die letzte Abtheilung der Sammlung sollte dramatische Stücke enthalten. Da lag es nahe, je ein grösseres Stück oder eine Gruppe einem Schreiber zu übertragen, dass er damit eine Blätterlage fülle. So würde diese letzte Abtheilung aus 3 selbstständigen Stücken bestehen: 1. Weihnachtsspiel (Blatt 99—106), 2. Osterspiel (Tafel 8—11) und 6 verlorene Blätter, 3. Emaus- und Passions-Spiel (Tafel 12 und 13 und Blatt 107—112 nebst einem abgerissenen Blatte. Dagegen ist Alles, was auf den Blättern Marner und Passion (Tafel 2—7) steht und was in den Lagen 99—106 und 107—112 nicht von den ersten Händen geschrieben ist, später erst zugeschrieben und das theilweise gegen den ursprünglichen Charakter der ganzen Sammlung.

Diese werthvollste Sammlung mittelalterlicher weltlicher lateinischer Lieder war also in vergangenen Jahrhunderten misshandelt und zerrissen worden; die Blätterlagen waren aus dem Einband gelöst, viele Blätter lagen einzeln, manche waren verloren. Derjenige, welcher diese Masse wieder schätzte und sich entschloss, dieselbe binden zu lassen, wahrscheinlich ein Beamter der Münchener Bibliothek im Anfang des 19. Jahrhunderts, hatte die 7 jetzt wiedergefundenen Blätter überhaupt nicht zur Hand und erkannte nicht richtig, in welche Reihenfolge die ihm vorliegenden

Blätter und Blätterlagen zu legen seien. Die Ausgabe Schmeller's, welche die verbundene und unvollständige Handschrift wiedergiebt, ist bis jetzt die einzige; sie wurde gemacht ohne eine genaue Untersuchung der Handschrift und der Schriften und ist jetzt unvollständig. Künftige Ausgaben müssen von der Schmeller'schen stark abweichen. Es scheint daher jetzt die richtige Zeit zu sein, das an dieser wichtigen Handschrift begangene Unrecht gut zu machen, und die Leitung der Münchener Bibliothek würde sowohl um dieses bedeutende Denkmal der Literatur wie um die künftigen Benützer desselben sich ein Verdienst erwerben, wenn sie die Lagen und Blätter und diese Bruchstücke in die richtige Reihenfolge stellen liesse. Diese richtige Reihenfolge ist nach den obigen Untersuchungen folgende:

43—48, 1. 2. 3—42; 49*; 73—82, 50—56; das Blatt, dessen Rückseite Tafel 1 wiedergiebt; 57—72, 83—106; Marner- und Passionsblätter (Tafel 2—7); Osterspielblätter (Tafel 8—11); Emausblatt (Tafel 12 und 13) und Blatt 107—112.

Zum Inhalt der Carmina Burana.

Das Gedicht auf Blatt 52 (no. 87) auf die Ermordung Philipp's von Schwaben (im Jahre 1208) ist von der Hand geschrieben, welche den grössten Theil der Sammlung geschrieben hat; Martin bemerkt (Zft. f. d. Alt. 20 S. 67), dass Neidhard's Lied 11, 8, aus welchem auf Bl. 68*a* (no. 130*a*) eine Strophe genommen ist, in die Jahre 1217—19 gehört: also ist die Handschrift nach 1219 geschrieben. Das Gedicht des Marner no. 201 ist 1230/1 entstanden; das Gedicht auf Tafel 2 und 3 nicht vor 1230; beide aber sind von verschiedenen Händen nachgetragen, und die Hand auf Tafel 2 und 3 reicht gewiss weit in's 13. Jahrhundert hinauf. Diesen Verhältnissen wie dem Schriftcharakter werden wir gerecht, wenn wir annehmen, dass um 1225 die Handschrift zusammengeschrieben ist.

Diese Niederschrift ist gewiss in kurzer Zeit vor sich gegangen. Die Handschrift ist nicht ein Buch, in welches ein oder mehrere Sammler gelegentlich einschrieben, was ihnen vorkam, sondern eine Reinschrift, welche verschiedene Schreiber, einander ablösend, anfertigen mussten. Das, was sie zu schreiben hatten, muss ihnen genau gesichtet vorgelegen haben. Denn die Sammlung zeigt einen festen Plan. Freilich Schmeller, der diesen Plan erkannt hat, beklagt, dass er so oft verletzt sei, und sucht zu helfen, indem er viele Gedichte aus der Abtheilung der heiteren Gedichte in jene der ernsten versetzt. Aber was will es anderseits heissen, wenn unter den Liebesliedern die oben (S. 10) besprochenen no. 89, 90, 92, 96 stehen bleiben? Schmeller's Aufgabe ist es doch nicht gewesen, ein mittellateinisches Liederbuch zusammenzustellen, sondern die Sammlung, welche in unserer Handschrift enthalten ist, möglichst rein an's Licht zu stellen, mit ihren Vorzügen und Gebresten. Will man da mit dem modernen Geschmack das Mittelalter bessern, so giebt es oft sonderbare Ergebnisse. Die sogenannte Beichte des Archipoeta no. 172 mit den Strophen 'Meum est propositum in taberna mori' hat Schmeller von den Liebes- und Weinliedern weggenommen und zu den ernsten Liedern gestellt

und hat wohl dadurch auch Scherer verlockt zu dem philistriösen Satze 'dem Erzpoeten ist es Ernst mit seiner Beichte'.

Sicher ist es, dass die Gedichte in 8 grosse Abtheilungen geordnet wurden: ernste, heitere und dramatische, und dass diese Hauptabtheilungen wieder in Unterabtheilungen gegliedert wurden. So haben wir noch den Rest der ernsten: no. 65 Macht des Geldes und Verderbniss der Zeit; no. 71 Simonie; no. 74 Neid (von Schmeller zu den heiteren gestellt); no. 75—77 und no. 1 Fortuna; no. 2 wahre Tugend; no. 6 nichtige Welt und Reue; no. 12 gegen schlechte Priester und gegen die Curie; no. 22 Kreuzzugslieder (dazwischen nach no. 24 fälschlich eingeschoben das deutsche Taglied no. 144*b*); die Beschwörung böser Geister (no. 30) schliesst die ganze Abtheilung. Aber sicher ist auch, dass diese Eintheilung durch einzelne Gedichte durchbrochen zu sein scheint. Diese Ausnahmen sind vielleicht oft keine, wie eben bei der Beichte des Archipoeta; ebenso hat Schmeller fälschlich zu den ernsten gestellt ausser no. 148, 149, 150 noch no. 172, 186, 192, 194, 197 und 198, 199. Mitunter haben die Ausnahmen besondere Gründe, wie bei no. 38*a*, 39*a* (die Sonnenrosse), welche mit gelehrtem Ernste Eigennamen der vorangehenden Liebeslieder erklären. Mitunter freilich kann ein Versehen dessen vorliegen, welcher die Auswahl vorzeichnete, oder des nach jener Anweisung Schreibenden; so ausser den no. 85—94 und 96, in der unklaren Blätterlage 50—56, noch no. 64 (unkeusche Priester), no. 170 und 171 (Geldesmacht und 'Welt will Lumpen'), no. 180*a* (etwas deutsche Heldensage) und no. 188 Marbod's Lebensregel. Die später zugesetzten Stücke sind hier nicht von mir berücksichtigt: freilich hat Schmeller ihre spätere Schrift nicht notirt.

Für diese Sammlung sind auch bereits vorhandene geschriebene Sammlungen ausgezogen worden; das ist an und für sich natürlich, und wir haben jetzt dafür Beweise und zwar erfreuliche. Häufig fand man in den Verzeichnissen der Liederanfänge noch nicht gedruckter Sammlungen die Anfänge von Liedern der Carmina Burana wieder: das erweckte für das genaue Studium oder gar die Herausgabe der oft sehr schwierigen, oft sicher verderbten Texte der Carmina Burana ein unbehagliches Gefühl. Dann enthielten jene Parallelsammlungen sicher viele in Frankreich gedichteten Lieder, aber keine deutschen Ursprungs. Dadurch wurde das Gerede verstärkt, die Carmina Burana seien im Wesentlichen französischen Ursprungs. Solche geschriebenen und gedruckten Sammlungen habe ich im Ludus de Antichristo (Münchner Sitzungsberichte 1882) S. 181 neben den Carmina Burana genannt. Dann hat Dreves im 20. und 21. Band der Analecta sacra aus diesen und ähnlichen Sammlungen viele Stücke, freilich recht mangelhaft, abgedruckt. Doch erst erneutes Nachdenken und erneute Untersuchung verschiedener Handschriften liess mich zur Erkenntniss kommen, welche ich in der Abhandlung 'der Ursprung des Motetts' (Göttinger Nachrichten 1898, S. 113—145) ausgesprochen habe. Die mehrstimmige Composition blühte in Frankreich im 12. Jahrhundert ausserordentlich; vielfach wurden mehrstimmige Melodien geschaffen, zu welchen erst nachträglich von Andern Texte gedichtet wurden. Da diese den frei strömenden Gängen der Melodie sich mit Mühe anschmiegen mussten, so wurden oft seltene Wörter und seltsame Ver-

schränkungen der Wörter gewählt, aber da solche Gedichte vielfach von den besten Köpfen Frankreichs gedichtet wurden, so wurden auch die Texte allein viel gelesen. Es wurden aber hauptsächlich Sammlungen mit Noten und Text verbreitet. Diese waren meistens darnach geordnet, ob über dem Texte 4 oder 3 oder 2 Notensysteme standen oder nur eines. Die Texte selbst waren oft nur lateinisch, doch in vielen Handschriften standen auch französische Texte. Die französischen Texte sind fast alle weltlich, meistens Liebeslieder und oft äusserst keck; die lateinischen Texte sind fast alle ernst; die meisten auf Maria, Christus oder Heilige; allein viele sind auch bittere Mahn- und Rüge-Lieder gegen die Gebrechen der Welt[1]. Dann wurden die Texte auch ohne die viel Platz wegnehmenden Noten verbreitet. Diese Compositionen und Dichtungen der französischen Meister erregten als hervorragendste Neuheit auch im Ausland, d. h. in England und Deutschland, grosses Aufsehen.

Derjenige, welcher den Plan zu der in den Carmina Burana vorliegenden Sammlung entwarf, benutzte ebenfalls eine Sammlung der geschilderten Art. Rein religiöse Gedichte, wie Lieder auf die Trinität, auf Maria, auf Heilige, wollte er nicht aufnehmen; dagegen nahm er von den satirischen Gedichten viele auf. Die 24 Blätter, welche jetzt die Abtheilung der ernsten Gedichte in unserer Handschrift einnimmt, enthalten nicht weniger als 19 zum Theil umfangreiche Lieder, welche sich schon jetzt in jenen Sammlungen nachweisen lassen. Dazu kommen 5 Lieder, welche unter die heiteren versetzt sind. Die Haupthandschrift ist die Florentiner, Mediceus 29, 1; der reichhaltigste Druck der 21. Band der Analecta hymnica von Dreves; wenn Dreves den Mediceus abdruckt, so citire ich nur ihn; sonst gebe ich andere Quellen an.

no. 73 Ecce sonat: Du Méril 1847, S. 177, aus Pariser Handschriften. no. 74 Procurans: Dreves 21, 123. no. 75 O varium: Dr. 21, 102. no. 76 Celum: Dr. 21, 133. no. 2 Fas: Dr. 21, 160. no. 3 Veritas: Dr. 21, 120 (3 Strophen). no. 4 Gaude cur: Dr. 21, 199 (Homo quo vigeas). no. 7 Ad cor: Dr. 21, 104. no. 8 Bonum: Dr. 21, 122 (3 Strophen). no. 11 Vitae: Dr. 21, 113 (Mediceus und Flacius haben nur die 1. Strophe). no. 12 Non te: Dr. 21, 140. no. 13 Deduc: Dr. 21, 142. no. 15 Nulli: Dr. 21, 139. (no. 16 In Gedeonis: wohl in einer Handschrift der Bodlejana; im Medic. Bl. 240 steht ein anderes Lied mit demselben Anfang). no. 18 Propter Sion: bei Flacius, Du Méril und sonst. no. 19 Utar contra: Dreves IV 292, Flacius und sonst. no. 23 Crucifigat: Dr. 21, 161. no. 28 Nomen: Dr. 21, 163 aus 2 Pariser Handschriften.

Die Abtheilung der heiteren Gedichte nimmt in den Carmina Burana Blatt 18*b*—42, 49—98, also, wenn wir die anfänglich leer gelassenen Stellen abrechnen, etwa

1) Bruchstücke einer werthvollen Handschrift der Art, welche im Kloster Wimpfen im 15. Jahrhundert zerschnitten und an Einbände geklebt worden ist, fand ich vor einigen Jahren in Handschriften der Bibliothek in Darmstadt. Sie wurden von der Bibliotheks-Direction abgelöst. Es wäre zu wünschen, dass dort die Deckel und die Einsätze unter den Heftschnüren der andern aus Wimpfen stammenden Handschriften und Inkunabeln nach weitern Bruchstücken durchgesehen würden. Andere Handschriften sind in Wolfenbüttel und Bamberg.

69 Blätter ein. In diesen 69 Blättern finden sich zunächst noch 5 Lieder, welche im Mediceus stehen: no. 38 Olim sudor (Liebeslied): Dr. 21, 154. no. 40 E globo (Liebeslied): Mediceus Bl. 446 und sonst. no. 93 und 94 Dic Christi (gegen Rom, ernst): Dr. 21, 125 und 126. no. 170 O curas (gegen die Macht des Geldes): Dr. 21, 151. no. 171 Aristippe (Welt will Lumpen): Dr. 21, 152. Dagegen in der ganzen, grossen Masse der heiteren Gedichte finden sich ausserdem nur wenige, welche als ausländische, besonders als französische Erzeugnisse anzusehen sind; ich rechne hinzu diejenigen, welche sich in Handschriften nicht deutschen Ursprungs finden: no. 44 Axe Phebus: steht auch in einer Erfurter Handschrift bei französischem Text. no. 56 Sevit: steht in einer aus Frankreich stammenden Handschrift der Königin Christine in Rom und bei Wright. no. 57 Dum prius: auch in der Handschrift der Königin Christine. no. 61 Ludo cum: fand ich noch in einer italienischen Handschrift. no. 65 Phyllis et Flora: weit verbreitet. no. 167 Sic mea: auch in Pariser Handschriften. no. 188 Lebensregel in 16 Hexametern, oft als Marbod gedruckt. no 179 Potatores: soll in einer Handschrift der Bodlejana vorkommen. Ausser diesen Gedichten sind noch folgende durch den Inhalt oder durch Wörter als französische Erzeugnisse bezeugt: (no. 51?: placet plus Francie regina). no. 79 Congaudentes (Refl.: Audi bela mia). no. 80 Cur suspectum (Refl.: Tort avers mei dama). no. 169 und 81, Str. 3: das lateinisch-provenzalische Liebeslied. no. 85 Expirante: Klage um einen Normannenkönig. no. 88 Tempus instat (darin 'recessit in Franciam').

Daraus ergiebt sich zunächst: eine in Frankreich entstandene Sammlung von Motetten und ähnlichen kunstvoll komponirten Liedern hat der Sammler der Carmina Burana benützt. Die Melodien waren ihm durchaus Nebensache: mit seinen 22 Zeilen per Seite vertrugen sich nicht jene Compositionen mit 1, 2 oder gar 3 Notensystemen; in der ganzen Handschrift finden sich nur die anspruchslosen Neumen verwendet, die sich zwischen die gewöhnlichen Texteszeilen schmiegen, und selbst diese scheinen erst von da an, wo die 2. Hand beginnt (Blatt 29), von denselben Händen geschrieben zu werden, welche den Text schreiben. Allein die Texte seiner ausländischen Motettensammlung hat unser Sammler stark geplündert: etwa 25 Lieder lassen sich schon heute als dorther entlehnt nachweisen. Das ist um so erfreulicher, als diese hochtrabenden, nach Inhalt wie nach Form meistens sehr schwierigen Texte heute fast alle gerade im Anfang der Carmina Burana stehen und gewiss schon manchen, der mit Begeisterung anfing diese berühmte Sammlung zu lesen, gründlich abgeschreckt haben.

Der Sammler der Carmina Burana hat also seine aus Frankreich stammende Motettensammlung stark ausgenützt. Vor französischen Refrains oder Zeilen hatte er durchaus keine Abneigung, auch nicht vor Anspielungen auf französische Verhältnisse, wie no. 79, 80, 81, 85, 88 beweisen: um so auffallender ist es, dass von den vielen Liebesliedern bis jetzt so wenige durch die Art der sonstigen Ueberlieferung in den Schein französischen Ursprungs kommen. Sollten nicht doch von diesen hübschen lateinischen Frühlings- und Liebesliedern weit mehr in Deutschland gedichtet sein als man bisher angenommen hat?

Andererseits ist es wahr, von den vielen Liebesliedern sind nicht viele in andern deutschen Handschriften überliefert, mehr dagegen von den Wein-, Spiel- und Wirthshausliedern. Hier sind natürlich die deutschen allein herrschend. Zu beachten ist hierbei die Gruppe no. 172 Aestuans; 172*a* Si quis *und* Opto placere bonis; 173 Denudata und 173*a* In cratere meo. Notizen in Handschriften schreiben dem Primas zu die Verse 'Opto placere bonis' und 'In cratere meo'; Salimbene schreibt seinem 'Primas canonicus Coloniensis' an der einen Stelle zu die Verse 'In cratere meo' und 'Aestuans', an der andern Stelle 'Denudata veritate'. Dass in den Carmina Burana gerade diese 4 Gedichte beisammen stehen, spricht dafür, dass sie wirklich alle 4 diesem echten Kölner Kinde, dem durchaus verkannten, genialsten lateinischen Dichter des Mittelalters angehören. Von den Vagantenliedern gehören ihm sicher noch an die Strophen 1—4 von no. 194 (Str. 5—15 bilden ein selbstständiges Gedicht, wo in Str. 14 statt 'Hoc Galtherus subprior iubet in decretis' auch überliefert ist 'Primas in Remensibus iusserat decretis').

Die einfach schönen Frühlings- und Liebeslieder der Blätter 57—64, 65—72 mögen einem eng begrenzten deutschen Dichterkreise entstammen. In den Trink-, Spiel- und Wirthshausliedern auf Bl. 93—98 sind viele Spuren ihres deutschen Ursprungs.

In dem formenschönen Weihnachtsspiel sind manche Anleihen zu finden; so die bekannte Sequenz 'Letabundus' (Chevalier no. 10012) und das alte Lied 'Ad fontem philosophiae'; aber die aus dem Ludus de Antichristo entlehnten Strophen beweisen, dass diese hier vorliegende Fassung des Weihnachtsspieles mit den philosophischen Gesängen der Könige in Süddeutschland abgefasst ist. Eine folgende Blätterlage war gefüllt mit dem Ludus de resurrectione, von dem Tafel 8—11 ein grosses Bruchstück geben: nur aus Klosterneuburg haben wir Kunde von einer offenbar sehr ähnlichen Fassung, und schon der Refrain 'schawet alumbe' beweist, dass diese Fassung in Süddeutschland gefertigt ist. Das Passionsspiel, welches die letzte Blätterlage füllt (Bl. 107—111), ist offenbar durchaus in Deutschland gedichtet.

Demnach ist diese grosse Sammlung nicht nur in Deutschland zusammen geschrieben, sondern von den reizenden Frühlings- und Liebesliedern sind viele von Deutschen gedichtet; die Trink-, Spiel- und Kneiplieder sind fast alle in Deutschland entstanden und die dramatischen Spiele liegen in Fassungen vor, welche sie in Deutschland erhalten haben.

II. Die einzelnen Bruchstücke.

Tafel 1: O comes.

(Vorderseite: Anfang des Johannes-Evangeliums, deutsch.) Die 1. Tafel giebt die Rückseite eines Blattes wieder. Die Vorderseite dieses Blattes (vgl. oben S. 11) ist wohl im Anfange des 14. Jahrhunderts beschrieben mit der deutschen Uebersetzung der 14 ersten Verse des Evangeliums Johannes, welcher Text nach dem Zeugniss der Schlussbemerkung als Gebet benutzt worden ist. Das Stück hat also mit den Carmina Burana nichts zu schaffen; doch theile ich den Wortlaut hier mit. Die Schrift ist eine grobe Buchschrift; statt u steht meistens v, im Wortschluss stets s statt ſ.

In anegenge was ein wort, daz wort was mit got, got was daz wort. vnd was in anegenge mit got, von im ſint alliv dinch gemachet. an in iſt gemachet nicht, ſwaz mit im iſt gemachet, daz iſt daz ewige leben, daz ewige leben iſt ein liecht den livten, daz liecht daz livchtet in der vinster. div vinſter mach ſein nicht begreiffen. Ein menniſch wart geſant von gote des name was Johannes. der chom zv̊ einer gezivchnv̊ſſe, daz er gezivch were des liechtes. er was nicht daz liecht niwer daz er gezivch were des liechtes, daz ware liecht iſt daz, daz ein igeſleichen menniſch erlivchtet der in diſiv welt bechumt, er cham in div welt, div welt erchant ſein nicht, er chom (*am Rande nachgetragen*) in ſein aigen lant, die ſeinen enpfiengen ſein nicht aver die in da enpfiengen, den gab er den gewalt, daz ſi gotes chint werden, vnd die an ſeinen namen gelavpten die warn nicht geworn von wollv̊ſte des plůtes noch von wollv̊ſte des vlaiſches wan ſvnder von gote, daz wort iſt ze vlaiſche worden, vnd wont in v̊ns (*so*) wier haben ſein ere geſehen als eines ain worn ſvnes wie den ſein vater eret voller genaden vnd voller warheit .·. durch diſiv rede des hailgen ewangelii vergebe v̊ns v̊nſer herre alle v̊nſer miſſetat. amen.

(Tafel 1. **O comes**[1]). Unter den Liedern der Carmina Burana, welche Liebesleid ausdrücken, stehen Blatt 80*b* die 2 Strophen (no. 162) 'O comes' und 'Gaude vallis insignita'. Unser Blatt bietet dieselben 2 Strophen, doch dazwischen noch 2 andere, alle 4 mit reichen Neumen. Die Seite ist nicht liniirt; die Schrift findet sich sonst nicht wieder in den Carmina Burana (stets ꝺ, stets ꝛ, kein v, oft

1) Das Original ist gut einen $^1/_2$ cm höher als die Photographie.

im Wortschluss ein geschwänztes m): also haben wir es mit einem Zusatze zu thun; freilich mit einem ziemlich alten, denn die Schrift reicht weit in's 13. Jahrhundert hinauf. Von einem Liede sind oft in der einen Liederhandschrift mehr, in der andern weniger Strophen geschrieben, häufig nur die erste, wie ja auch Studenten fast nur die erste Strophe ihrer Lieder auswendig wissen. Das geschieht besonders, wenn die Noten auf 4 Linien übergeschrieben sind; diese nehmen den Höhenraum einer Zeile weg; ist aber noch eine zweite oder gar eine dritte Stimme übergeschrieben, so geht in der Höhe der Raum von 2—3 Zeilen verloren. Deshalb wird in diesem Fall nur die erste Strophe mit der Melodie versehen, die folgenden Strophen werden dann eng gedrängt in die Spalte geschrieben (so auch in unsern gedruckten Liederbüchern) oder an den Rand oder sie fehlen ganz. Ganz anders bei den Neumen; diese stören gar nicht das gewöhnliche Schreiben: wie hier stets in den Carmina Burana, werden alle Strophen in gleichen Zeilen geschrieben und, wo man will, schreibt man dann die Neumen zwischen die Zeilen. Das geschieht natürlich bei der ersten Strophe; aber es giebt Schreiber, welche selbst bei Gedichten von 6 und mehr Strophen von völlig gleicher Melodie über alle 6 und mehr Strophen die Neumen schreiben. Für solche, welche nach der Handschrift das Lied singen wollten, war das natürlich eine grosse Erleichterung. Das mag der Grund sein, weshalb die in vielen Stücken ungenügende Neumenschrift auch nach Einführung der Notenschrift auf 4 Linien sich doch noch so lange gehalten hat.

Auch unser Schreiber überschreibt die 4 Strophen mit Neumen, obwohl die Strophen 2, 3, 4 genau dieselbe Melodie haben wie die erste; die kleinen Abweichungen sind Schreibfehler. Der Bau der Strophen ist einfach und doch zu dem schwermüthigen Inhalt wohl passend: eine nicht häufige Erweiterung der Stabat mater-Strophe (8-◡*a* 8-◡*a* 7◡-*b*, 8-◡*c* 8-◡*c* 7◡-*b*, 8-◡*e* 8-◡*e* 7-◡*b*), also gleich 3 trochaeischen Fünfzehnsilbern (15 ◡-), deren erste Kurzzeile, der sinkende Achtsilber, jedesmal verdoppelt ist. Die Melodie der Strophe ist sehr einfach: eigentlich haben alle Achtsilber unter sich dieselbe Melodie und ebenso alle Siebensilber; nur scheinen die 1. und die 4. Zeilen der Strophen auf der 2. und 6. Silbe etwas andere Neumen zu haben als die 2. und die 5. Zeilen; wiederum scheinen auf denselben Silben die 7. Zeilen von den 1. und 4. etwas abzuweichen. Die Reime sind zweisilbig und rein. Von den 24 sinkenden Achtsilbern sind 4 nicht getheilt zu 4-◡ + 4-◡; von diesen 4 hat Str. 1^1 Taktwechsel, ebenso haben 2 (1^3 und 3^3) von den 12 Siebensilbern Taktwechsel. Hiatus findet sich nur in 2^2 illi esse.

Dies Beispiel giebt wieder einen Beweis, dass die Texte unserer Lieder ein sehr schlüpfriger Boden sind und oft weit mehr abgeändert sind als wir ahnen. Besonders wichtig ist, ob in Str. 1^5 die Carmina Burana das Richtige bieten mit 'quem a predilecta dirum en vocat exilium' oder unser Blatt mit 'quia predilecta dirum evocat exitium'. Unser Blatt scheint das Richtige zu bieten; denn der Dichter kommt ja mit der Ersehnten oft zusammen (2^8 me frequenter vultu tali respicit), allein sie mag ihn nicht (2^2 devotum me fastidit hominem). Die Worte 2^1 queror me remotum illi esse wollen also nicht das sagen, was in 1^5 die Lesart der Carmina

Burana sagt 'a predilecta dirum en vocat exilium', sondern sie können nur bedeuten 'sie stösst mich von sich'. Als der Verliebte wieder einmal kein Wort, sondern nur einen abweisenden Blick von dem Mädchen erhalten hatte, stieg er hinauf auf einen einsamen Felsen, von wo er das Thal mit der Wohnung der Geliebten übersah, und klagte also[1]):

1.

O comes amoris, dolor,
cuius mala male solor,
an habes remedium?
Urit amor me, nec mirum,
quia predilecta dirum
evocat exicium,
Cuius laus est singularis,
pro qua non curasset Paris
Helene consortium.

2.

Sed quid queror me remotum
illi esse, que devotum
me fastidit hominem?
Cuius nomen tam verendum,
quod nec michi presumendum
est, ut eam nominem.
Ob quam causam mei mali
me frequenter vultu tali
respicit, quo neminem.

3.

Ergo solus solam amo,
cuius captus sum ab hamo,
nec vicem reciprocat.
Quam enutrit vallis quedam,
quam ut paradisum credam,
in qua pius collocat
Hanc creator creaturam
vultu claram mente puram,
quam cor meum invocat.

4.

Hec est vallis insignita,
vallis rosis redimita,
vallis flos convallium.
Inter valles vallis una,
quam collaudat sol et luna,
dulcis cantus avium,
Te collaudat filomena,
vallis dulcis et amena,
vallis dans solacium.

B = Carmina Burana, Bl. 80*b* no. 162, F = Fragment. 1^2 sonor B. 1^3 en habet B, nec habent Schmeller, nec habet Patzig (Zeitschrift f. d. Alt. 36, S. 202). 1^4 urit amor F: dolor urget B. 1^5 quia F: quem a B. 1^6 evocat exicium F: en vocat exilium B. 1^8 curassed F. *Str. 2 und 3 fehlen in B.* 2^7 *ist mir nicht klar;* 'in diesem meinem unglücklichen Zustande'? 3^1 *vgl. den Memorialvers* 'unam semper amo, cuius non solvor ab hamo'. 3^4 Qua me nutrit F. 3^5 ut = quasi. 4^1 Hec est F: Gaude B. 4^5 collaudet B. 4^6 dulcis B: et dulcis F. 4^7 Te F: quam B. phylomena B. 4^8 uallis F: nam quam B. 4^9 uallis F: mestis B.

---

1) In den Carmina Burana folgt auf unsere 2 Strophen (no. 162) ein ganz anderes Lied (no. 163), dann eine deutsche Strophe (no. 163*a*). Diese stimmt mit no. 163 überein in der Kürze der Zeilen (steigende Fünfsilber), aber im Inhalte und in einzelnen Ausdrücken stimmt sie mit unsern 4 Strophen; in der Zeilenzahl weicht sie von beiden lateinischen Gedichten ab. Vgl. Diu mich singen (sengen) tut *und* Du brennest mich ane glut: urit amor. Getörste ih si nennen: nec mihi presumendum est ut eam nominem. Trurech ist min mut: o amoris comes dolor, cuius mala male solor. Wenne wildu mir wesen gut: an habes remedium? (I recke dir mine hende: no. 98, 3 tendo manus.) Demnach ist mir wahrscheinlich, dass die deutsche Strophe nach unserem (vollständigen) Liede, nicht nach no. 163, hätte gesetzt werden sollen.

Tafel 2 und 3: Marner[1]).

Der deutsche Dichter Marner lässt sich etwa von 1230—1260 als thätig nachweisen, in Oesterreich und am Rhein. Seine Verse hat Strauch 1876 herausgegeben (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte XIV). Obwohl Hugo von Trimberg im Renner um 1300 sagte 'doch rennet in allen der Marner vor, der lustic Tiutsch und schoen Lattîn als ein frischen brunnen und starken wîn gemischet hat in süeze gedoene', so bot Strauch's Sammlung doch nur 2 lateinische Gedichte: S. 129 eine künstliche Strophe über die freien Künste 'Fundamentum artium' mit zweisilbigen Reimen und ohne Hiatus; S. 94 = Burana Bl. 105*a*, no. 201 'Pange vox Adonis', ein Loblied auf den Bischof Heinrich von Seckau, der bis zu seiner Wahl (im Herbst 1231) Probst von Maria Saal in Kärnthen gewesen war. Das Gedicht, welches 1230/1 verfasst sein muss (s. Strauch Seite 9), ist in den Carmina Burana auf einer ursprünglich leeren Stelle von einer späteren Hand eingeschrieben; wieder eine andere Hand hat 'Marner' darüber geschrieben; siehe das Facsimile bei Grimm, Gedichte des Mittelalters auf Kaiser Friedrich I. (Abh. der Berl. Akad. 1843). Auch dies Gedicht hat künstliche Strophenform, zweisilbige Reime und nur einen Hiatus.

Zingerle hatte schon 1866 in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie nachgewiesen, dass das unvollständige Gedicht der Carmina Burana no. 95 'Jam dudum estivalia', welches auf Blatt 55 eine spätere Hand nachgetragen hat, vollständiger und mit der Ueberschrift 'Marnary de vocalibus' in einer Sterzinger Handschrift steht; also kann nicht dies lateinische Gedicht das Vorbild Walther's v. d. V. gewesen sein, was Martin (Zft. f. d. Alt. 20, 1876, S. 65) annahm. Strauch, der dies Gedicht früher übersehen hatte, hat dann aus beiden Handschriften dasselbe gedruckt in Zeitschrift für deutsches Alterthum 22, 1878, S. 254. Wintersleid wird geklagt in 5 Strophen zu je 7 Zeilen: 8◡– 8◡– 7◡– 8◡–; 7◡– 8◡– 8◡–. Die Reime sind meist nur einsilbig, weil die andere, dem Walther von der Vogelweide nachgeahmte Künstelei vorherrscht, dass die sämmtlichen Zeilen je einer Strophe je auf a, e, i, o, u reimen. Es findet sich kein Hiatus, öfter Taktwechsel; bedenklich sind die beiden nur in der Sterzinger Handschrift erhaltenen letzten Zeilen 'réfove quós in gémitu reliquisti tam diu', da refove mit zwei Senkungen schliesst und in reliquisti (dereliquisti?) qu als besondere Silbe genommen werden muss. 1879 hat dann Strauch in derselben Zeitschrift f. d. Alt. 23, S. 90 aus einer Chronik (Monum. Script. 17, 717) noch ein lateinisches Gedicht des Marner 'ille egregius dictator' nachgetragen; es preist den Bischof Bruno von Olmütz, wohl nicht lange nach seiner 1245 erfolgten Wahl. Es sind 4 künstliche Strophen, ohne Hiatus, mit zweisilbigen Reimen und mit einigen Taktwechseln.

Zu diesen 4 lateinischen Gedichten Marner's kommt als 5. das auf dem vorliegenden Blatte enthaltene (vgl. oben S. 15). Die Ueberschrift Marner ist merk-

1) Das Originalblatt ist um 1 mm niedriger als die Photographie.

würdiger Weise hier von derselben Hand wie auf Blatt 105*a* über no. 201 Pange vox Adonis (vgl. das oben citirte Facsimile bei Grimm); die Hände, welche die beiden Liedtexte geschrieben haben, sind durchaus verschieden von sich selbst, wie von der Schrift, welche 'Marner' geschrieben hat[1]). Dies Gedicht enthält einen für Marner neuen Stoff: die alten Mönchsorden lässt er passiren, aber die neuen, die Franziskaner, Magdalenerinnen und Pauliten, greift er heftig an. Die Paulitae können, so viel ich fand, keine andern Mönche sein als die Pauliner. Nach Helyot, Histoire des Ordres III S. 327, sind 1250 in Ungarn zwei Mönchsorden vereinigt worden und haben dabei erst den Namen des Eremiten Paulus angenommen. Darnach könnte dies Gedicht nicht vor 1250 fallen, also natürlich auch unser Blatt nicht früher geschrieben sein. Das ist auffallend; denn die Schrift hat manches Alterthümliche: fast stets d und auch im Wortschluss fast stets ſ. Auch die Form ist neu für Marner: die Vagantenstrophe, mit zweisilbigen Reimen, keinem Hiatus (nur vielleicht 5^3 zwischen den Halbzeilen) und 9 Taktwechseln in den 60 Siebensilbern, 5 in den 60 Sechssilbern. Das Auffallendste ist, dass zweimal (13^1 und 14^4) 8 Silben stehen statt 7: doch ist das gerade in Deutschland und wiederum in der Vagantenstrophe am häufigsten. Die Neumen über der ersten Strophe sind sehr einfach; doch, selbst einige hier so häufigen Verschreibungen vorausgesetzt, finde ich in den 4 Langzeilen keine Wiederholung. Bemerkenswerth ist auch die Thatsache, dass eine Vagantenstrophe hier neumirt ist. Man sollte denken, dass für die gewöhnlichsten Strophenarten, die Vagantenstrophe, die vierzeilige Zehnsilberstrophe, die Stabatmaterstrophe und ähnliche, eine feste Schablonmelodie existirt habe, und dass höchstens in den Schauspielen, d. h. in den mittelalterlichen Opern, statt dieser allbekannten Schablonmelodien neue componirt worden seien. Das ist aber nicht der Fall: auch wenn wir nur solche längeren und gleichstrophischen Gedichte untersuchen, wie das vorliegende, finden wir dieselbe Strophe in dem einen Gedichte so, in dem andern anders componirt.

---

1) Es ist eine sonderbare Thatsache, dass unter den nicht zahlreichen Zusätzen, welche spätere Hände in diese Handschrift eingeschrieben haben, nicht weniger als 3 Gedichte des MARNER sind, dass diese 3 Gedichte von 3 verschiedenen Händen eingeschrieben sind, dass aber ein und dieselbe 4. Hand über zwei dieser Gedichte den Namen 'Marner' geschrieben hat. Sollte der Marner einmal an dem Ort geweilt haben, wo diese Handschrift lag oder gar sie gesehen haben? Natürlich fragt man, ob unter dem, was in dieser Handschrift sonst noch spätere Hände zugesetzt haben, noch andere Gedichte desselben Marner's sein möchten. Nicht in Betracht kommen: no. 96 (Blatt 55 Flete fideles animae) und no. 97 (Nomina avium); die Trojadistichen no. 152 und 153 (Blatt 76 und 77); no. 200 Furibundi (Blatt 100*b*); no. 204 (Blatt 110*b*) Freidank; no. 205—207 (Blatt 111*b* und 112*a*) Hymnen auf Katherina; nicht das Gespräch zwischen Joseph und Pilatus (Blatt 112*b*), bei Schmeller S. 107; dann von den Fragmenta kommen nicht in Betracht Tafel 1, nicht Tafel 4 no. B und C (2 Hymnen); nicht Tafel 6 'Planctus ante nescia'. Die 3 deutschen Strophen no. 94*a* 'Ich lob die lieben frowen min' (Blatt 54*b*) wird man dem Marner kaum zusprechen wollen. So bliebe nur der Spruch gegen die Geizigen auf Tafel 4 no. A 'Deus largus in naturis': dass dieser Spruch von Marner verfasst sei, ist wenigstens möglich.

Marner.

1. Mundus finem properans vergit ad occasum;
omnis compaternitas retro vertit nasum;
celeste sacrarium sic minatur casum,
quasi cum novacula fundo sit abrasum.
2. Dolor se multiplicat ut parturientis;
sevit in ecclesia pena morientis;
non est qui respiciat lacrimas plangentis;
sed manus invaluit iacula mittentis.
3. Antichristus nuntios plurimos premisit;
sed in Christi milites acies divisit,
quibus arma bellica plurima commisit
renovare cupiens demon quod amisit.
4. Instituta primitus patrum floruerunt,
qui carnis et sanguinis curam non egerunt,
sine mundo vivere semper studuerunt;
taliter perpetua regna meruerunt.
5. Benedicti regula fuit primitiva,
placuit pre ceteris, quia fuit diva;
prima constantissima, sed nunc est procliva
eminebat ceteris et compositiva.
6. Ab hac derivatus est ordo Griseorum,
qui dat elemosinam et frequentat chorum,
sudat et inflectitur studio laborum,
unde sperat fieri consors angelorum.
7. Clericorum regulam pater Augustinus
ornavit sollempniter; post hunc Norpertinus
ordinem instituit paulo plus non minus;
has qui servat regulas, deo fit vicinus.
8. Heu nostris temporibus emersit dolosa
novitas, irrutilat undique famosa.
istam plebem sequitur turba copiosa
sperans indulgentia frui spaciosa.
9. Hos quos novos nomino sunt fratres minores
et maiores sitiunt nummos et honores.
deus, qualis novitas et quales sunt mores!
modo superveniunt etiam sorores.
10. Sorores sic credite sunt Magdalenite
et fratres ex opere dicuntur Paulite:
sed, opinor, verius sunt Ysmahelite;
botrus non colligitur dulcis ab hac vite.

11. Erant a principio   quasi nil habentes:
modo vivunt omnia   tamquam possidentes;
raro sunt in cellulis,   semper sunt currentes,
quamvis multa habeant,   tamen sunt egentes.

12. Castra solent querere,   claustra devitare;
domos querunt divitum,   sciunt bene quare:
vesci volunt pinguibus   et vinum potare;
contempnunt cum monachis   olus manducare.

13. Audite, dilectissimi,   magnum detrimentum:
arbitror, a fratribus   nefas sit inventum;
indulgent pro prandio   dies bene centum,
pro quibus ipsi colligunt   aurum et argentum.

14. Divites recipiunt   in confessione,
clericis preiudicant   sine ratione
fremunt et concutiunt   mira torsione.
tua dum vis iudica,   deus, ultione.

15. Propter laudes hominum   predicant in foro
et cum sacerdotibus   raro sunt in choro;
quosque iunxit dominus   contradicunt thoro.
confundantur cicius!   illud supplex oro.

1[2] *mir unverständlich; hier, wie oft bei diesem Dichter, ist wohl ein deutscher bildlicher Ausdruck atinisirt; vielleicht: alle Verwandten wenden sich ab?*   1[4] *wohl wieder deutsches Bild: wie wenn es mit einem Rasirmesser glatt am Boden abgeschnitten wäre; vielleicht ist benützt Jesaias* 7, 20 radet dominus in novacula conducta ·· caput etc.   2[1] *Psalm* 47,6 ibi dolores ut parturientis. 2[2] pena = *Pein?*   2[4] *Levit.* 25, 47 si invaluerit apud vos manus advenae.   iacula mittentis = *Teufel?*   3[2] divisit = *dimisit, direxit?*   3[4] demon *gehört wohl zu* commisit, *wie zu* amisit. 4 *die Väter in der Wüste waren vor den ersten Mönchen, den Benediktinern.*   5[3] *ich glaube, die Kurzzeilen sind versetzt und müssen so gestellt werden:* primo constantissima   et compositiva eminebat ceteris,   sed nunc est procliva.   6 *der Orden der grauen Mönche begann 1038 in Vallombrosa.*   7 *Norbert hat 1121 Pratum monstratum besiedelt.*   7[3] *Psalm* 8, 6 Minuisti eum *(hominem)* paulo minus ab angelis = *Hebr. 2, 7.*   9 *die Franziskaner wurden 1221 feierlich bestättigt.*   9[1] hos *statt* hii.   *Die Zeile 9[4] hat dieselbe Hand am Rand ergänzt.*   10[1] *für die Magdalenerinnen finden sich die ersten Privilegien um 1230;* sic credite *ist wohl Imperativ und nicht* = creditae.   10[1] *die 1. Hand hatte* magdalite: fratres ex opere *geschrieben; eine 2. hat über* ex *geschrieben* et; *eine 3. hat zuerst über* lite, *dann vor* fratres *geschrieben* en.   13[2] 'arbitror, sit' deutsche Construction statt 'esse'.   14[2] *die Worte sind nicht klar;* sine ratione? = *ohne Ueberlegung, ohne Mass.*   14[4] *die 1. Hand schrieb* dum tua, *eine spätere stellte um.*   uindica?

Tafel 4 (Originalhöhe): **Hymnen.**

Diese Seite ist beschrieben mit 3 Gedichten, und zwar von drei verschiedenen Händen, deren keine sonst in den Carmina Burana vorkommt; das oberste (A), also das am frühesten eingeschriebene Gedicht, ist eine Strafpredigt über die Geizigen, passt also noch einigermassen zu den Carmina Burana, in den ernsten Theil zu Blatt 43 (no. 66). Dagegen die beiden folgenden Hymnen (B, C), der eine auf

Maria und wiederum einer auf die heilige Katherina von Alexandrien (vgl. S. 16), haben mit der Sammlung der Carmina Burana nichts zu thun.

(Tafel 4, no. A.) Dieses Mahngedicht gegen den Geizigen (vgl. die Note zu S. 26) ist in 5 'Stabat mater'-Strophen verfasst: 8 – ⏑ *a* 8 – ⏑ *a* 7 ⏑ – *b*, 8 – ⏑ *c* 8 – ⏑ *c* 7 ⏑ – *b*; die Verse sind so geschrieben, dass man gleich sieht, wie diese berühmte Strophe entstanden ist: jede Halbstrophe ist nur ein erweiterter steigender Fünfzehnsilber, d. h. in der uralten Zeile zu 8 – ⏑ und 7 ⏑ – ist die erste Kurzzeile verdoppelt. In diesen 30 Kurzzeilen findet sich kein Hiatus und nur ein Taktwechsel (4^2); in 5^1 zerfällt der Achtsilber nicht, wie sonst immer, in 2 sinkende Viersilber; die Reime sind zweisilbig.

1. Deus largus in naturis   cunctis dedit creaturis   sua iura facere.
   ignis aer terra mare   consueverunt nobis dare,   largitatem colere.
2. Sit avari cista fracta,   cuius manus est contracta,   que dare noluit.
   eius bursa dirumpatur   et in igne comburatur;   nulli namque profuit.
3. Parcus dictus a parcendo,   quia parcit sed arcendo   si cum rebus parcitur.
   parcis rebus, o tu parce,   tibi parcunt sed non arce;   parcus cito moritur.
4. Monstruosa res, avare,   scias quid sit non donare   dignum anathemate.
   monstruosa res es quidem,   iuro tibi per hanc fidem,   quam cepi baptismate.
5. Sicut Paulus attestatur,   avaricia vocatur   ydolorum servitus.
   hic avarus reprobatur   nec in celis collocatur,   quia totus perditus.

1^1 cunctis *hat eine 2. Hand aus* cuncta *corrigirt; ebenso scheint* facere *aus Anderem corrigirt zu sein.* 2^1 fracta *hat eine 2. Hand aus* facta *corrigirt.* 2^1 *besser wird wohl* quia dare *als* que donare (*vgl.* 4^1 non donare) *corrigirt.* 3^1 *Diese Zeile verstehe ich nicht; vielleicht ist der Ausgangspunkt Gellius Noctes Atticae 3, 19, wo nach Anderem steht* 'parcus neque ab arca neque ab arcendo, sed ab eo quod est parum et parvum denominatus est'; *darnach ist vielleicht hier zu schreiben:* parcus dictus ab arcendo, quia parcit se arcendo; sed cum rebus perditur. 3^2 arce *ist wohl durch Gellius veranlasst* = arcae, *Särge; deutlicher wäre* sed tibi Parcae non parcunt. 4^1 *Jedenfalls muss* quod *statt* quid *geschrieben werden. Da erst in der folgenden Zeile der Geizige* monstruosa res' *genannt wird, als Ergebniss aus der 1. Zeile, so ist es in dieser 1. Zeile richtiger* monstruosa res *nicht als Vocativ zu fassen, sondern so zu fügen:* avare, scias, quod non donare sit res monstruosa (et) dignum anathemate. 5^1 Coloss. 3, 5 avaritiam quae est idolorum servitus; Ephes. 5, 5 avarus quod est idolorum servitus.

(Tafel 4, no. B.) Von diesem, hier fast mit Urkundenschrift eingetragenen Hymnus auf Maria, steht die erste Strophe in dem Codex Mediceus 29, 1, fol. 363; die 3 ersten Strophen stehen in dem Codex Maihingen II 2 in 8°, 13; 5 Strophen, wie hier, scheinen nach Chevalier, Repertorium hymnologicum no. 1984, in dem Codex von Limoges 17 fol. 281*b* zu stehen. Gedruckt hat Dreves, Analecta hymnica 20 S. 174, die 3 ersten Strophen aus Maihingen und Mediceus. Die Strophe ist gebildet aus sinkenden Dreisilbern, sinkenden Viersilbern und steigenden Fünfsilbern: 5 ⏑ – *a* 5 ⏑ – *a* 3 – ⏑ *b*, 5 ⏑ – *a* 5 ⏑ – *a* 3 – ⏑ *b*; 5 ⏑ – *c* 5 ⏑ – *c* 5 ⏑ – *d*, 5 ⏑ – *c* 5 ⏑ – *c* 4 – ⏑ *e* 4 – ⏑ *e* 5 ⏑ – *c*. Die Melodie auf unserem Blatte (im Mediceus ist sie zweistimmig) ergiebt folgende weitere Gliederung der Strophe in die Absätze: a b c, a b c; d e f, d e g h f.

1.

Ave nobilis
venerabilis
Maria,
amicabilis,
comes utilis
in via.
Mentes erige
cursum dirige
per hec invia;
mores corrige,
tuo remige
lux superna
nos guberna
per hec maria.

2.

Tu post dominum
celi agminum
magistra,
virgo virginum,
lucis luminum
ministra,
Cor illuminans
et eliminans
queque vetera,
fons inebrians,
stella radians
super astra
celi castra
nobis resera.

3.

Pulchra facie
celi glorie
regina,
nobis hodie
potum gratie
propina.
Potens omnium
infidelium
vim extermina;
Christo credulum
munda populum,
mundo clara
mundo cara
mundi domina.

4.

Mater, assumus
et te querimus
devote;
ire volumus,
sed non possumus
sine te.
Sola sufficis,
si nos respicis
in hoc tramite.
nobis clericis,
nostris laicis
nunc adesto;
custos esto
plebis subdite.

5.

Fortis anchora
nostra tempora
dispone;
nostra pectora,
nostra corpora
compone.
Nostra omnia
sint solatia
in te virgine;
plena gratia
dele vitia,
sis tutamen
nobis amen
in discrimine.

1 venerabilis *Bur. Med.:* delectabilis *Dreves nach Maih.* cursum *Bur. Med.:* gressus *Dreves nach Maih.* per hec maria *Bur. Med.:* virgo Maria *Dreves aus Maihingen.* 2. cor *Bur.:* sol *Dreves (Maih.)* 3. munda clara *Dreves (Maih.)* mundi *scheint in Bur. aus* munda *corrigirt zu sein.* 4. *Die schlechten Reime* 'assumus: querimus *und* devote: sine te' *und die allzu prosaische Scheidung* 'nobis clericis, nostris laicis' *erregen den Verdacht, dass die (nicht mit* a *schliessenden) Strophen* 4 *und* 5 *späterer Zusatz sind.* 4. si nos: sinnos *Bur.*

(**Tafel** 4, no. C). Unten hat eine neue, sonst in den Carmina Burana nicht vorkommende Hand, den Hymnus auf die heilige Katherina zugesetzt. Ein ähnlicher Anfang und ähnliche Zeilen kommen in den gedruckten Hymnen auf Katherina öfter vor. Vgl. Mone III 989 Christi sponsa Katherina rosa rubens . . virgo vernans et regina Costi regis filia . . 11 virgo gaude; Mone 995 Z. 45 virgo martyr et regina; Mone 1007 und 1008 beginnen mit 'Gaude virgo' und die einzelnen Strophen mit

'Gaude', wie hier der Refrain; S. 376 verzeichnet Mone als erste von 5 Strophen: 'Sponsa Christi Katherina, Costi regis filia, huius mundi pretiosa esse probans vilia, rubens martyr inter rosas candens inter lilia' etc. Die Strophe ist gebildet aus einem Paar sinkender Achtsilber, welche nur in 3^2 nicht in 2 sinkende Viersilber getheilt sind; dann aus 2 Paaren von steigenden Elfsilbern, welche, mit Ausnahme von 3^3, stets mit einem sinkenden Viersilber beginnen. Der Reim ist zweisilbig, Hiatus findet sich nicht.

1. Christi sponsa Katherina
virgo martyr et regina,
rosa florens, fraglans inter lylia,
te collaudant angelorum milia.
Gaude virgo, Costi regis filia,
per te signa fiunt mirabilia.

2. Que convicit oratores
disputantes et rethores
obstinatos plures a Maxentio
baptizari suadet cum Porphyrio.
Gaude virgo, Costi regis filia (etc.).

3. Ex ipsius tumba manat
rivus, qui languentes sanat;
oleum re- sudat eius tumulo,
per quod salus datur omni populo
Gaude virgo Costi regis filia (etc.).

In Str. 2^3 ist wohl 'destinatos' zu schreiben. 2^4 phorphirio *hat die Handschrift.*

Zur Geschichte der mittellateinischen Schauspiele.

(Arten der Spiele.) Die Tafeln 5—13 enthalten 3 geistliche Schauspiele, die einst in den Carmina Burana standen, so dass mit den beiden längst bekannten, dem Weihnachtsspiel no. 202 bei Schmeller und dem Passionsspiel no. 203, jene Sammlung einst sicher 5 geistliche Spiele enthalten hat. Von diesen Spielen sind die Passion (Taf. 5—7) und das Emausspiel (Taf. 12 und 13) nur aus den Stellen der Evangelisten zusammengesetzt, ohne jeglichen Zusatz in Prosa oder in Versen. Das Weihnachtsspiel (no. 202) hat aus den alten Weihnachtsspielen nur das Gerippe der Handlung und der Personen, etliche Bibelstellen und Antiphonen und wenige Hexameter herüber genommen: sonst ist es durchaus ein modernes Werk; die Reden und die Gedanken sind alle umgegossen in Gedanken und Formen, wie sie nur die Blüthezeit der mittellateinischen Dichtung und der philosophischen Bildung hervorbringen konnte. Das Spiel schmeckt nach der Schule, aber nach jener Sorte von Schule, welche z. B. in Beauvais das Danielspiel geschaffen hat. Es ist, wie der Schluss zeigt, in Deutschland gedichtet und ist also ein Beispiel für das, was die deutschen

gelehrten Klosterschulen in der Blüthezeit der mittellateinischen Dichtung leisten konnten. Das Osterspiel (Taf. 8—11) war gewiss von grosser Ausdehnung und durchaus in Versen: es vertritt also die geistlichen Spiele des höchsten Stils. Das Passionsspiel no. 203 ist ein seltsames Gemisch: das Gerippe wird gebildet durch lateinische Evangelienstellen; pathetische Stellen des Dialogs sind mit lateinischen Strophen gegeben; dann sind weltliche und geistliche lateinische und deutsche Lieder eingelegt. Mit diesem Spiele sind wir bereits auf dem Wege, der zu dem Spiel in deutscher Sprache führt. Für denselben Uebergang giebt ein schönes Beispiel das (nicht aus den Carmina Burana stammende) Münchener Bruchstück eines Osterspieles, welches ich deshalb beigegeben habe (Taf. 14 und 15).

Diese so verschiedenartigen Spiele sind innerhalb der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts abgeschrieben und das nicht als sonderbare Ueberreste der Vergangenheit, sondern als zeitgemässe und jederzeit zur Aufführung brauchbare Stücke. Und doch sind sie so verschieden in der Ausführung! Das beweist, dass jene Lehre von der allmählichen Bildung des mittelalterlichen geistlichen Dramas, wie ein einfacher, aber dialogisirter liturgischer Gesang verschiedenen Personen zum Vortrag zugetheilt worden sei und wie sich an diesen kleinen Dialog zuerst dieser, dann jener Bestandtheil angesetzt habe, zwar für die Theorie sehr hübsch sein mag, aber für die Praxis wenig hilft. Natürlich kann die ausgebildetste Form eines geistlichen Spieles, wie das grosse Osterspiel (Taf. 8—11) nicht im Anfang vorhanden gewesen sein: allein die primitivsten Formen sind bis in die späteste Zeit gebraucht worden. Ja, die einfachen, nur aus Bibelstellen zusammengesetzten Spiele, wie hier das Passions- und das Emausspiel (Taf. 5—7 und 12/13) passen überhaupt nicht in die frühen Zeiten des mittelalterlichen Schauspiels. Auch C. Lange, Osterfeiern 1887, S. 21, verzichtete darauf, die doch zum jährlichen Gebrauche geschriebenen Texte nach der Zeit der Abschriften sondern zu wollen.

Das ist natürlich. In allen Zeiten des Mittelalters gab es einzelne Querköpfe, welche in der Kirche nichts wollten vortragen lassen als die Worte der Bibel und der Kirchenväter und die alt überlieferte Liturgie und die deshalb das Reimgeklingel der modernen Verskünstler aus der Kirche fernhielten. Weitaus die meisten freilich gingen mit ihrer Zeit; sie glaubten, man müsse das Lob Gottes und seiner Heiligen auf jegliche Weise mehren; in Predigten, Gemälden, Statuen, ja selbst in den Kirchenbauten suchten durchaus moderne Gedanken und Empfindungen den Geist und das Gemüth der Gläubigen zu beeinflussen: also durften auch scenische Darstellungen und die kunstvollen begeisterten Verse moderner Dichter dasselbe Ziel zu erreichen suchen. Allein die Aufführung der grossen Weihnachts- und Osterspiele, welche reiche Ausstattung verlangten und eine tüchtige Sängerschaar, konnten sich doch nur grosse Klöster und Kirchen leisten und das nur an hohen Festtagen. Aermere und kleinere Kirchen und Klöster mussten sich zu allen Zeiten mit kürzeren und einfacheren Spielen begnügen. Dann ging z. B. die Festzeit von Weihnachten bis nach Epiphanie und selbst in den schauspielfreudigen grossen Klöstern und Kirchen hat man natürlich die grossen und kunstreichen Spiele an den Haupt-

festtagen aufgeführt, für die geringeren Festtage aber einfachere Spiele gewählt. Ebenso natürlich ist die Einrichtung, welche der Schluss unseres Passionsspieles auf Taf. 7 andeutet. Zur Aufführung am Ostertag war natürlich das musikalisch wie dichterisch kunstreichste Osterspiel auserlesen, welches das Kloster besass und von dem Taf. 8—11 etwa die Hälfte bieten; doch die Lust zu kyklischer Ausgestaltung der Aufführungen war schon rege und man wollte der glänzenden Darstellung der Ereignisse des heutigen Tages als Einleitung eine summarische Uebersicht über die Ereignisse der letzten 3 Tage vorangehen lassen; also führte man zuerst auf den 'Ludus breviter de passione', eine nüchterne, aber drastische Zusammenfassung von Handlungen, wo nur ein Mal der Kunst ein Zugeständniss gemacht wurde, in der Marienklage (Maria planctum faciat quantum melius potest); dann liess man erst die eigentliche Festvorstellung folgen. Kam eine Schaar von Bischöfen oder von Aebten zu Besuch, so führte man möglichst gelehrte Spiele auf, wie unser Osterspiel oder das Weihnachtsspiel no. 202; galt es der eigenen Gemeinde von Bürgern oder Bauern etwas Besonderes zu bieten, so wählte man Spiele mit deutschen Stellen, wie das Passionsspiel no. 203. Solche Verhältnisse sind für die Entwicklungsstufen der kyklischen Dramen, der Mysteres, wohl im Auge zu behalten[1]).

(Anfang des Dramas.) Um die Eigenart der folgenden einzelnen Spiele rascher und besser beleuchten zu können, muss ich hier Einiges voranschicken über den Anfang und Fortgang der mittellateinischen Schauspiele, und das um so mehr, weil diese Sache eng zusammenhängt mit dem Gange der mittellateinischen und der mittelalterlichen Dichtung überhaupt, welchen ich im Schluss dieser ganzen Arbeit beleuchten will.

G. Paris behauptete in der Romania XIX 370 'on pourrait aller plus loin sans hésitation et montrer, que toute la dramaturgie chrétienne du moyen âge est d'origine française'; da er in der Note im Journal des Savants 1892 S. 672 die im 13. Jahrhundert auftretende italienische Laude ausdrücklich ausnimmt, so versteht er unter 'origine' nicht nur den ersten Anfang, sondern auch alle späteren Epochen. Wie er sich den Ursprung denkt, sagt er im Journal S. 683/5. Er schliesst sich der Ansicht an, die dramatischen Feiern hätten sich aus der Liturgie entwickelt und dort sei der älteste Keim der Osterfeiern jenes Stück: Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae? Jhesum Nazarenum crucifixum, o celicolae. Non est hic, surrexit sicut praedixerat; ite, nuntiate quia surrexit. Surrexit usw. G. Paris führt dann die Sache weiter aus: dieses Gefüge von Sätzen sei von éinem Kopfe gemacht und zwar bei der grossen Umgestaltung der Liturgie unter Karl d. Gr. 'soit en France soit en

1) Das hier Gesagte und zu Sagende gilt für Frankreich mit England und für Deutschland, nicht für Italien, von dem nur der nordöstliche Theil, das Patriarchat Aquileja mit Cividale und Aquileja, auch Padua, von der deutschen Liturgie und rythmischen Dichtung beeinflusst wurden. Die verschiedenartigen Verhältnisse mag der Passus in der Agenda Bambergensis, Ingolstadt 1587, p. 585 beleuchten: Haec dominicae resurrectionis commemoratio *celebrioribus* servit ecclesiis. unde aliarum ecclesiarum utpote *minorum* et *ruralium* rectores et parochi ex ordine hic descripto aliquid saltem desumere possunt, quod pro loci et personarum illic convenientium qualitate commodum fore iudicaverint.

Allemagne, à une époque, où l'église allemande n'était d'ailleurs qu'une dépendance de l'église franque'.

(Tropus.) Doch es giebt einen Weg, der zu anderer Erkenntniss führt. Wenn jenes Satzgefüge, aus welchem die dramatische Osterfeier sich entwickelt hat, wirklich ein Bestandtheil der Liturgie gewesen ist, können wir denn nicht bestimmen, welcher Bestandtheil der Liturgie es gewesen ist? Gewiss, es ist ein Tropus gewesen, d. h. ein längeres oder kürzeres, aus wohlklingenden Worten schön gefügtes und kunstvoll zum Gesang componirtes Stück, welches in die hergebrachte Liturgie eingeschoben wurde. Ein solcher Tropus ist also eine künstlerische Schöpfung und, wie G. Paris richtig gefühlt hat, die éines Mannes. Nun hat Léon Gautier einen guten Theil seiner Lebensarbeit den Tropen gewidmet und hat in seinem Werke Histoire de la poésie liturgique au moyen âge, I les Tropes (1886), gerade den obigen Tropus 'Quem quaeritis' S. 216 und 217 sogar in Facsimiles aus Handschriften gegeben. Gautier weist darauf hin, dass in solchen Tropen, deren verschiedene Theile Frage und Antwort verschiedener Personen darstellen, diese Theile mit Interrogatio und Responsio charakterisirt werden, welche Worte in einer Wiener Handschrift sogar durch rothe Farbe hervorgehoben sind (s. Gautier S. 218 Note 1; hierzu füge Lange, Osterfeiern S. 24, 29, 44 aus dem 10., 11. und 14. Jahrh.). In dem sogenannten Keim des Osterspieles sehen wir bei Gautier S. 216 in dem Facsimile aus der Handschrift in St. Gallen no. 484 deutlich den Anfang INT. Quem queritis in sepulchro christicolae. R. Jesum Naz. u. s. w., und noch in dem Antiphonar Hartker's, das kurz vor dem Jahr 1000 in St. Gallen geschrieben wurde (Paléographie musicale II 1) finden wir S. 231 INT. und RESP. an denselben Stellen. Die von Gautier in der Note zu S. 218 citirten Beispiele beziehen sich auf den Weihnachtstropus, welchen er S. 62 und S. 139 in Facsimiles aus Handschriften gegeben hat:[1])

Hodie cantandus est nobis puer,
quem gignebat ineffabiliter ante tempora pater
et eundem sub tempore mater.

INT(*errogatio*) Quis est iste puer quem tam magnis preconiis dignum vociferatis? dicite nobis, ut collaudatores esse possimus.

RESP(*onsio*) Hic enim est, quem presagus et electus symmista dei ad terras venturum previdens longe ante praenotavit sicque praedixit *Puer* (*natus est*) *nobis* u. s. w.

Dabei ist aber Gautier nicht stehen geblieben, sondern er hat erkannt und hat es in seinem Buche oft ausgesprochen, dass diese 'dramatischen Tropen' der Ursprung und Anfang des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels sind; vgl. besonders S. 217 ‚nous allons montrer qu'il y faut chercher l'origine première du Drame liturgique et par conséquent du théatre moderne'.

---

1) Vgl. A. Reiners, Tropen-Gesänge 1884 S. 24. Gautier hat seine Ansichten vielleicht schon ausgesprochen im Journal 'le Monde 1872' (Aug. 16—30, Sept. 4).

(Heimath der Tropen.) So haben wir für die Betrachtung es nicht mehr zu thun mit einem einzelnen Stücke von seltsamer Art, sondern mit einer breiten literarischen Bewegung. Diese erlaubte sich, die hergebrachte Liturgie durch weitgehende Zusätze zu verschönern. Eine solche Thätigkeit passt nicht in die Zeit Karl's d. Gr.: er wollte nur in der ungleichen und vielfach verwilderten Liturgie seines weiten Reiches Ordnung und Einheit schaffen. Solche Neuerungen, wie die Tropen, brauchen von Centralgewalten unabhängige und kühne Männer. Die fanden sich nicht in der Zeit Karl's d. Gr., nicht in Frankreich. Gautier hat nach anfänglichem Irren (vgl. Tropes S. 33) und dann nach langjährigem Suchen sich zurecht gefunden: S. 37 Tutilon, qui fut probablement l'auteur des premiers tropes, a vécu à la fin du IXe siècle, au commancement du Xe, *und S.* 39 'Selon toute probabilité, les tropes ne sont postérieurs que de quelques années à ces *prosae* que Notker écrivit, vers 860 sur les queues neumatiques, sur les *sequelae* de l'Alleluia' *d. h. die Sequenzen.*

Die gründlichen Untersuchungen Gautier's haben das Ergebniss, dass der Tropus in St. Gallen im Ende des 9. Jahrhunderts erfunden und in frischer Begeisterung ausgebildet ist. In den dort entstandenen Sammlungen finden sich auch die beiden dramatischen Tropen, der für Weihnachten 'Hodie cantandus est' und der für Ostern 'Quem quaeritis in sepulchro'. Der letztere findet sich auch früh in Limoges, dem Orte in Frankreich, wo der von St. Gallen ausgestreute Samen am frühesten und prächtig gedieh; aber entstanden ist auch dieser Tropus in St. Gallen und nicht in Limoges; denn St. Gallen hat nichts von Limoges entlehnt, aber Limoges sehr Vieles von St. Gallen. Für den Weihnachtstropus bezeugt Ekkehard IV in den Casus S. Galli ausdrücklich: Tuotilo qui 'Hodie cantandus est' . . dictaverat.

Die Leute in St. Gallen waren es sich wohl bewusst, wenn sie ein Gedicht oder ein ähnliches liturgisches Stück dramatisch anlegten. Das zeigt der besprochene Zusatz von 'Interrogatio' und 'Responsio' vor den betreffenden Theilen der Tropen.

Sehr zu beachten ist das dramatische Element bei Tutilo's Freund Notker. Eine überraschende Verwendung des dramatischen Elementes in der Sequenz 'Quid tu virgo' werde ich später vorbringen; doch häufig sind die Fälle, wie in der Sequenz auf Maria 'Congaudent angelorum', deren erste Hälfte von Maria in der 3. Person handelt, aber die zweite Hälfte sie direkt anspricht, oder wie in der Sequenz auf einen Confessor 'Rex regum', deren erster Theil Gott anspricht, während der zweite von dem Confessor in der 3. Person spricht, der dritte aber ihn direkt mit 'Du' anredet. Und Wipo's *Victimae paschali* werden wir noch als ein Stück Drama finden.

(Versus sacerdotales.) Ja, wir finden in St. Gallen schon vor dem Jahre 1000 ein anderes kleines Drama in der Liturgie. In dem Antiphonar, welches Hartker dort vor dem Jahre 1000 geschrieben hat (Photographirt in der Paléographie musicale Sér. II, tome 1), finden sich S. 49 die 2 Verse:

INTER(*rogatio*) Quid regina poli faciat nunc dissere nobis!
R(*esponsio*) Nunc puerum Christum genuit gremioque locavit.

Jos. Mar. Thomasius bemerkt in dem Abdruck dieser Handschrift (Opera, Romae 1749, IV S. 187): Versus, quos *Sacerdotales* aliqui appellant, post nocturna officia priscus Romanus ritus ignoravit, nedum praesentes hosce versiculos, quos sciolus quis huic loco attexuit. Daraus sehen wir zunächst, dass dieser tüchtige Kenner der alten liturgischen Handschriften diese Verse nirgends sonst gefunden hat. Das kleine Drama war aber noch länger; denn unter den Nachträgen, welche eine Hand des 13. Jahrhunderts auf S. 7—10 jener Handschrift Hartker's geschrieben hat, steht S. 8:

Quid regina poli faciat nunc dissere nobis!
Jam puerum Christum genuit gremioque locavit.
Quem puerum genuit nobis gremioque locavit?
Qui deus est et homo, processit virginis alvo.
Emmanuhel dictum laeti cognoscite natum.

Da nicht einzusehen ist, weshalb Jemand die 3 letzten Verse sollte zugedichtet haben, so dürfen wir diese Niederschrift als alte Tradition ansehen und die Entstehung dieses dramatischen Stückes Liturgie vor dem Jahre 1000 ansetzen[1]. Der eigenartige Dialog zwischen dem Priester am Altar und dem Chor, die versus sacerdotales, denen wir noch später begegnen werden, sind nach des Thomasius Zeugniss der älteren und der römischen Liturgie fremd. In St. Gallen sind sie in alter Zeit vorhanden. Aber diese versus sacerdotales fallen eben mit dem Dialog in den erwähnten Tropen zusammen, wie ja auch der Personenwechsel in der ältesten Zeit mit denselben Zeichen INTER. und RESP. oder RPD. bezeichnet wird. Zuerst sang der Geistliche am Altar zum Chor; dann bekamen die Vertreter des Chors und zuletzt der Vertreter des Geistlichen andere, charakteristische Tracht. Dem folgten Gesten, Scenerie u. s. w.

(Stil der Dramen.) Das geistliche Drama ist also geboren in St. Gallen und in einer Zeit, als Deutschland und Frankreich bereits politisch stark geschieden waren und als es in Deutschland bereits eine kräftige und selbständige Literatur in lateinischer und in deutscher Sprache gab. Wichtig ist dieser Ursprung nach

---

1) S. 49 und 54 der Handschrift (bei Thomasius IV 186 und 188; vgl. S. 40 und 321) stehen die germanisch klingenden Hexameter:

Continet in gremio coelum terramque regentem
virgo dei genitrix; proceres comitantur heriles,
per quos orbis ovans Christo sub principe pollet.

Dann folgen als Versus die 2 Hexameter (S. 49, im Druck S. 186):

Maternis vehitur qui matrem vexerat ulnis,
bis seni comites quem stipant agmine fido.

Hartker S. 53 (Thomasius IV S. 188; vgl. S. 40) stehen die 2 Distichen:

Virgo dei genitrix, quem totus non capit orbis, in tua se clausit viscera factus homo.
vera fides: genitus purgavit crimina mundi et tibi virginitas inviolata manet.

Diese Weihnachtsverse sind also viel älter als sie nach den Angaben bei Chevalier, Repert. hymnol., erscheinen. Weihnachtsverse müssen auch stecken in der Antiphone bei Hartker S. 50 (Thomasius IV 187; vgl. S. 41):

genuit puerpera regem cui nomen aeternum
et gaudium matris habens cum virginitatis pudore
nec primam similem visa est nec habere secundam.

einer Seite, die uns hier besonders angeht. Gröber, Französische Literatur § 30 (Grundriss II 1 S. 478) bespricht 'das älteste geistliche Spiel Sponsus mit französischem neben lateinischem Text' und bemerkt 'der Ausdruck ist *sehr kurz*, wie in den alten lateinischen geistlichen Dramen und den französischen lyrischen Texten des Zeitraums 1050—1150 überhaupt'. Nach meinem Urtheil ist der Ausdruck der ältesten lateinischen Spiele nicht 'kurz', sondern ziemlich hochtrabend; man vergleiche nur die alte Form der Weihnachtsspiele, in denen uns wohl das älteste geistliche Spiel vorliegt. Dagegen jene Spiele, welche nur aus wirklichen Stellen der Vulgata zusammengesetzt sind, wie hier das Passions- und Emausspiel (Taf. 5—7, 12/13), sind alle spät und widersprechen dem Stil des alten Dramas. Dieser Stil entspricht dem Wesen des Tropus, in welchem schöner Ausdruck die Hauptsache war, wie Gautier S. 73 mit Recht sagt 'les Tropes ont été alors, par certains côtés, ce que nous appellerions aujourd'hui des exercices de rhétorique'. Und die, wohl ältere, Schwester des Tropus, Notker's Sequenz, würdigt man nicht richtig, wenn man die hohe rhetorische Ausdrucksweise nicht berücksichtigt. Dieselbe feierliche Ausdrucksweise charakterisirt das älteste griechische Drama, dieselbe die spanischen Autos. Später geht der uniforme feierliche Ausdruck verloren, dafür tritt ein die lebenswahre Unterscheidung der Personen durch verschiedene Ausdrucksweise.

(Musik im Drama.) Das geistliche Schauspiel ist eine Erweiterung des gesungenen Tropus: wie dieser, so wird auch das lateinische Schauspiel stets gesungen. Gröber (Grundriss II 1 S. 712 = Französ. Liter. § 129) sagt 'Im lateinischen Drama des 12. Jahrhunderts begegnen neben durchkomponirten gereimten Weihnachts- und Auferstehungsspielen auch Prophetendramen und melodienlose geistliche Stücke mit französischen Refrains, wie die Danieldramen und des Hilarius Auferweckung des Lazarus': aber gerade das Danieldrama von Beauvais ist vollständig durchkomponirt und zuerst von Danjou und dann von Coussemaker als merkwürdiges Denkmal der Musik veröffentlicht worden; dasselbe ist selbstverständlich für den merkwürdigen Abklatsch desselben, welchen Hilarius angefertigt hat. Mögen die Handschriften Neumen oder Noten überliefern oder nicht, die ganze mittellateinische lyrische und dramatische Dichtung ist stets ihrem Ursprunge treu geblieben, d. h. sie ist gesungen worden und die dichterischen und musikalischen Formen waren ebenso wichtig wie die Gedanken. Das mit Bibelstellen zusammengesetzte Emausspiel (Tafel 12 und 13) ist vollständig mit Neumen versehen, und so müssen wir dasselbe annehmen für das Passionsspiel (Tafel 5—7). Noch in dem 1501 aufgeführten deutschen Passionsspiel von Alsfeld (V. 7137) sieht der Teufel zum Höllenfenster heraus und sagt zu Christus 'sub accentu prophecie: Quare rubrum est ergo indumentum tuum et vestimenta tua sicut calcantium in torculari?' (Jesaias 63, 2), darauf antwortet Christus wiederum 'sub accentu prophecie': Torcular calcavi solus, de gentibus non erat vir mecum.

Der Tropus war aufgewachsen mitten in der Liturgie, besonders in der Nähe der **Antiphonen** und wetteifernd mit der älteren Schwester der **Sequenz.** Mit diesen Jugendfreunden blieb auch das geistliche Spiel stets in enger Verbindung, und in

allen geistlichen Spielen werden sehr oft Antiphonen gesungen, die als allbekannt, wie in den liturgischen Büchern, nur mit den Anfangsworten citirt werden; dann aber werden, was man nicht immer erkannt hat, kleine oder grosse Stücke von Sequenzen benützt. So kam es, dass man später auch in den halbgeistlichen und in den weltlichen Stücken ohne Bedenken bekannte Hymnen oder Volkslieder einlegte; durch Shakespeare's Vermittlung ist dies zu uns gekommen. Wir werden im Verlauf dieser Untersuchung öfter auf jenen Gebrauch zurückkommen.

Die beiden Geschwister, Sequenz und Tropus, wurden im 10. Jahrhundert auch ausserhalb St. Gallens bekannt und sehr beliebt. Das bezeugen die schönen alten Handschriften der bairischen und österreichischen Bibliotheken. Andererseits wurden sie in Limoges im Kloster des hl. Martial mit Begeisterung aufgenommen; hier in der Mitte zwischen Provence und Nordfrankreich wurden besonders im 11. Jahrhundert Tropen und Sequenzen mit Vorliebe gesungen und viele neuen gedichtet und componirt. Das ist für die Literaturgeschichte Frankreichs eine sehr wichtige Thatsache.

(Weihnachtsspiel.) Von den geistlichen Schauspielen tritt uns im 11. Jahrhundert zuerst entgegen das Weihnachtsspiel; denn, wie ich glaube, ist dieses weit älter als das Osterspiel, während man gewöhnlich das Gegentheil annimmt. Das ganze Weihnachtsspiel umfasst die Hirtenscene, die 3 Weisen und Herodes und den Kindermord, oder, wie Gerhoh von Reichersberg um 1160 schrieb, exhibent imaginaliter et salvatoris infantiae cunabula, parvuli vagitum, puerperae virginis matronalem habitum, stellam quasi sidus flammigerum, infantum necem, maternum Rachelis ploratum. Wir haben nun in den Handschriften einerseits grössere Spiele, in welchen diese Stoffe alle oder fast alle hinter einander dargestellt werden, anderseits kleine, in welchen je einer dieser Stoffe behandelt wird. Man sollte nun meinen, diese einzelnen Feiern, also das Officium pastorum, das Officium stellae oder magorum, endlich das Officium infantium oder der Ordo Rachelis, seien zuerst einzeln ausgedichtet worden und dann erst sei aus ihnen das ganze grosse Spiel zusammengefügt worden. Ein solcher selbstständiger Versuch zu einem einzelnen Officium scheint das bei du Méril S. 151 gedruckte Stück aus Limoges zu sein, das von allen andern weit abweicht; aber eigentlich ist es nur eine Erzählung in 3×3 Fünfzehnsilbern (mit reinen zweisilbigen Reimen, also nach 1100), dann folgt die Antiphone 'Magi videntes stellam dixerunt ad invicem: Hoc signum . . et myrram' (Hartker's Antiphonar S. 76), hierauf die bekannte sapphische Strophe 'Nuntium vobis', und eine andere Antiphone 'In Bethleem natus est rex coelorum' macht den Schluss; es ist fast naiv, wie die Erzählung dramatisch missbraucht und aus

triplex est oblatio Aurum primo, thus secundo, myrrham dante tertio

gemacht ist: triplex est oblatio.

Primus dicit elevando scyphum:	Aurum primo.
Deinde secundus dicit:	Thus secundo.
Item tertius:	Myrrham dante tertio.

Aber ein Umstand zwang fast, ein *Gesammtspiel* zu schaffen; das ist die sonderbare Folge der Feste: 25. Dez. Weihnacht, 28. Dez. Kindermord und 6. Januar das Auftreten der drei Könige, welches doch die Ursache des Kindermordes ist, ihm also vorangehen sollte. Hatte man ein Spiel, wo in natürlicher Folge die Hirten und dann die Weisen auftraten und der Kindermord schloss, so war Alles im Reinen, und dies Spiel konnte in der ganzen Festzeit von Weihnachten bis Epiphanie, besonders aber an jedem der 3 grossen Feste: Weihnacht, Unschuldige Kinder, Dreikönige, ohne Unklarheiten zu erregen, aufgeführt werden. Schon das um das Jahr 1000 geschriebene herrliche Graduale aus Prüm fasst in der Praefatio an der Octav des Weihnachtsfestes (Reiners, Tropen-Gesänge S. 62) den Cyclus so zusammen 'coeli locuti sunt, angeli gratulati, pastores laetati, magi mutati (munerati *oder* mirati? *vgl. Du Méril S. 153* reges admirantes redeunt), reges (*d. h.* Herodes) turbati, parvuli gloriosa passione coronati'.

Diese Zusammenfassung hatte eine wichtige Folge. Nach dem Bericht des Lucas finden die Hirten das eben geborene Kind in der Krippe; nach dem Bericht des Matthaeus finden die Weisen den vor einiger Zeit geborenen Christus in einem Hause und Herodes lässt die Kinder bis zu 2 Jahre tödten, setzt also voraus, dass Jesus schon so alt sein könne; deshalb wird von vielen Künstlern bei den Hirten das Kind in der Wiege und im Stall, bei den Weisen aber auf Marias Schooss und in einem Wohngemach dargestellt. Für das zusammenfassende Schauspiel musste der evangelische Bericht umgeändert werden, die Weisen mussten unmittelbar nach den Hirten zu Christus kommen und das Kind noch eben da finden, wo es die Hirten gelassen hatten, nämlich in der Krippe des Stalles. Das ist auch in dem grossen Spiele geschehen, und zwar mit der feinen Wendung, dass die Weisen, welche nach der langen Verhandlung mit Herodes, vom Stern geleitet, dem Orte, wo Christus liegt, sich nähern, den Hirten begegnen, welche von Christus her kommen, und dass sie diese fragen: Pastores, dicite, quidnam vidistis? Diese antworten den Weisen: Infantem vidimus pannis involutum. So sind das Hirten- und das Dreikönigsspiel in sehr geschickter Weise in einander verschlungen. Dieser dramaturgische Kunstgriff hat die Handlung für jene Gemälde und Reliefs geschaffen, wo die Hirten eben Christus anbeten, im Hintergrund aber die drei Könige mit ihrem Gefolge heranziehen, und für jene, wo die drei Könige Christo die Gaben darbringen, draussen aber die Hirten nach Hause abziehen.

Geschickt ist auch die Weise, wie der Dichter diese wichtigen Worte und vielleicht den ganzen Kunstgriff von anderswo entlehnt hat. Hartker giebt unter den Antiphonen für Weihnachten, wo von den 3 Königen noch nicht die Rede ist, S. 46 hinter einander und S. 50 und 51 etwas getrennt die 2 Antiphonen:

Quem vidistis, pastores, dicite! adnuntiate nobis, in terris quis apparuit?

Natum vidimus in choro angelorum salvatorem dominum (*vgl. Lucas* II 11 u. 13).

Pastores, dicite, quidnam vidistis et adnuntiate Christi nativitatem!

Infantem vidimus pannis involutum et choros angelorum laudantes salvatorem (*vgl. Lucas* II 12 u. 13).

Gewöhnlich schliesst die Antwort auch der 1. Antiphone: Natum vidimus et choros angelorum collaudantes dominum (vgl. Jos. Mar. Thomasius, Opera IV 38 u. 41). Das sind sicher dramatische Antiphonen, genau gebildet wie die obigen versus sacerdotales (S. 35) und schon als solche wichtig für die Anfänge des geistlichen Dramas; anlehnend an Lucas II 18 'omnes, qui audierunt, mirati sunt et de his, quae dicta erant a pastoribus ad ipsos' wird vom Geistlichen an den Chor (= Pastores) die Frage gerichtet und von diesem beantwortet. Anders kann man die Scene nicht auffassen, und ebenso ist sie noch in der Liturgie von Rouen (Gasté, les drames lit. de Rouen S. 25—32): nach dem Hirtenspiel 'incipiatur missa' (S. 28), dann S. 31 'finita missa .. archiepiscopus vel alius sacerdos (ad altare) versus ad pastores dicat *Quem vidistis .. apparuit.* Pastores respondeant *Natum vidimus . . collaudantes dominum. Alleluia alleluia* et totam antiphonam finiant; dann wurden in Rouen auch die andern Antiphonen gesungen, welche bei Hartker S. 50 folgen. Auch im Freisinger Ordo Rachelis wird am Schluss der Hirtenscene, also zu den heimkehrenden Hirten gesagt: *Chorus dicat* Pastores dicite, quid nam vidistis? *Respondeant pastores* Infantem vidimus pannis involutum. Auch hier stellt noch der Chor die Frage. Nur wenig variirt war die Scene im 12. Jahrhundert in der Kathedrale in Laon (Bibliothèque liturg. VI S. 48): cantor et succentor, capis albis induti stantes in ostio chori, subdiaconis et clericulis de foris astantibus dicunt *Pastores dicite*; clericuli stantes a foris respondent *Infantem vidimus*; hierzu bemerkt der Herausgeber, Ul. Chevalier, *cérémonie analogue à celle, qui se fait encore le dimanche des Rameaux.* Mehr liturgisch blieb die Scene in Reims; vgl. Bibliotèque lit. VII 103. Also in der alten Liturgie war bei diesen Antiphonen von den drei Königen keine Rede, sondern der Geistliche am Altar stellte die Frage; nur der sehr glückliche Einfall unseres Dramaturgen lässt die drei Könige den Hirten begegnen und benützt dabei die eine dieser Antiphonen zu Frag und Antwort, doch wohl, wie der Ordo Rachelis zeigt, mit Weglassung der unpassenden Schlüsse 'et adnuntiate Christi nativitatem' *und* 'et choros angelorum laudantes salvatorem[1]).

Dies **grosse Weihnachtsspiel** besteht aus etlichen Bibelstellen, aus vielen Antiphonen, aus vielen Sätzen, die vom Dichter selbst herrühren, wie z. B. 'Vidimus,

1) Dieser dramatische Kunstgriff veranlasste in Limoges einen andern. Dort war an Ostern ein Glanzpunkt der Gesang des oben (S. 33) besprochenen dramatischen Tropus 'Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae? Jesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae. Non est hic, surrexit, sicut predixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro. Surrexit' u. s. w.: so kam ein findiger Kopf auf den Einfall, an Weihnachten zwischen den Hirten, die zur Krippe wollen und der Umgebung Marias Frag und Antwort tauschen zu lassen und dazu Wörter der obigen Antiphone, aber in der Form des Ostertropus zu verwenden. Dies Stück ist aus der Handschrift von Limoges saec. XI—XII facsimilirt bei Gautier, Tropes S. 215; dieser Tropus und Kunstgriff wurde dann in ein Hirtenspiel aufgenommen in Rouen (s. Coussemaker, Drames S. 237, und den Paralleltext bei Gasté S. 27): Quem queritis in presepe, pastores, dicite! Rpd (*respondent*) Salvatorem Christum dominum, infantem pannis involutum, secundum sermonem angelicum. Rpd Adest hic parvulus cum Maria matre sua, de qua vaticinando Isaias propheta 'Ecce virgo concipiet et pariet filium'; et nuntiantes dicite, quia natus est. So kreuzen sich die Fäden schon in diesen Zeiten!

domine, in prophetarum lineis, nasci Christum in Bethleem civitate, David propheta sic vaticinante', und endlich aus vielen Hexametern. Schon mit Hülfe der *Antiphonen* wird man einst, wenn deren Entstehung und Vorrath in den einzelnen Gegenden genauer wird festgestellt sein, den Ort der Entstehung manches Spieles genauer bestimmen können; mir scheint es, dass alle Antiphonen des alten Weihnachtsspiels sich schon in Hartkers Antiphonar finden. Wichtiger ist die Anwendung der *Hexameter* für Theile des Dialogs. Ich habe oben schon auf solche Hexameter in der Weihnachtsliturgie aufmerksam gemacht; aber sie waren im 10. und 11. Jahrhundert überhaupt in der Liturgie sehr beliebt; vgl. Gautier Tropes S. 22 (auch 259 ffl.), dann Reiners, welcher aus den Liturgien von Prüm und Echternach (10. und 11. Jahrhundert) sehr viele Hexameter und Distichen gedruckt hat, z. Th. ohne sie als solche zu erkennen. Wie diese Anwendung des Hexameters der Gewohnheit der damaligen liturgischen Dichter entspricht, so entspricht auch die Anwendung des Reims dem 11. Jahrhundert: bald fehlt der Reim, bald ist er da, belegt aber dann nur die letzte Silbe.

Die Urform dieses Weihnachtsspieles wieder herzustellen, wird bei der Mangelhaftigkeit des Materials jetzt noch nicht möglich sein. Denn fast jeder Bearbeiter lässt weg und setzt zu und ändert ab; besonders Hexameter machte man so gern, dass die vorliegenden oft wieder umgearbeitet, ja dass z. B. in dem Spiele von Bilsen sogar die Spielanweisungen in Hexameter gebracht wurden[1]). Dennoch lässt sich die **Heimath** des Spieles bestimmen. Wir haben in *Frankreich* bis jetzt 4 grössere Texte, welche alle aus Nordfrankreich stammen: den noch nicht gedruckten Text in Montpellier; den aus Bilsen stammenden und zweimal ungenügend gedruckten Text, dessen Handschrift ich mit vielen Mühen bei den Bollandisten in Brüssel wieder aufgespürt habe; den in Saint-Benoit-sur-Loire verfassten, jetzt in Orleans aufbewahrten und von Du Méril S. 162 und von Coussemaker, Drames S. 143, gedruckten Text; den von Ulysse Chevalier in Bibliothèque liturgique Bd. VI gedruckten Text von Laon; dann den kleineren Text von Compiegne (gedruckt bei K. A. M. Hartmann, das altspanische Dreikönigsspiel S. 43), welcher Text, wie der von Laon, die Hirten weglässt und fast ein Auszug aus dem von Laon ist. In *Deutschland* haben wir den vollständigen Text aus Freisingen, den allerdings Du Méril (S. 156) und Weinhold, Weihnachtsspiele S. 56, beide so schlecht gedruckt haben, dass man meint, man habe bei ihnen zwei verschiedene Spiele vor Augen; dann drei Bruchstücke des 12. Jahrhunderts aus Süddeutschland, von denen das Einsiedler gedruckt ist; hierzu kann das kleinere Spiel aus Strassburg genommen werden, das C. Lange in der Zeitschrift für Deutsches Alterthum 32 S. 412 gedruckt hat; endlich die benedictbeurer Umarbeitung des alten Weihnachtsspieles (Carmina Burana no. 202).

In allen Texten, ausser Compiegne und Laon, welche die Hirten überhaupt

1) Aehnlich zu fassen sind wohl in dem Tropar aus Echternach (Paris 10510 f. 5) die Verse bei Reiners S. 51:

Inter latrantum turbarum saxea corda bellator fortis sic ait ore pio. Dann
Psallite, quid cernens Christum deposcit ab illo.

weglassen, gehen die Weisen von Herodes zur Krippe und fragen die von der Krippe kommenden Hirten: 'Pastores dicite, quidnam vidistis'; diese antworten: Infantem vidimus pannis involutum. Diesem Antiphonentext (s. Hartker's Antiphonar S. 51) geht in Freising voran, folgt in dem Einsiedler und in einem andern Bruchstück die überall sich findende Formel 'Ecce stella, in oriente previsa, iterum precedit nos lucida'. So in Deutschland. Dagegen in den Texten in Montpellier und in Orleans geht die Formel 'ecce stella .. lucida' der Antiphone 'Pastores dicite' und 'Infantem vidimus' voran; dann aber, auf dem Weiterwege von den Hirten zur Krippe, singen die Weisen ein längeres Lied: 'Quem non prevalent', dessen 5.—7. Zeile so lauten:

5. Sed oritur stella lucida prebitura domino obsequia,
6. Quem Balaam ex Judaica oriturum dixerat prosapia.
7. Hec nostrorum oculos fulgurante lumine prestrinxit providos
8. atque ipsos previa ducens ad cunabula perduxit vilia.

In der vorletzten Zeile hat Orleans 'lucida' statt 'providos' und in der letzten 'et nos ipsos provide d. ad c. resplendens fulgida'. Diese 8 Versikel sind aber nichts Anderes als eine Sequenz Quem non praevalent, welche bei Kehrein no. 29 gedruckt ist; doch heisst es dort Z. 6 quam .. orituram, Z. 7 Haec magorum!, Z. 8 previa ad Christi cunabula perduxit lucida: Z. 7 und 8 sind also bei der Herübernahme in das Weihnachtsspiel abgeändert worden, damit sie in den Mund der Weisen passten. Dagegen in den Spielen von Compiegne und Laon fehlt die Begegnung mit den Hirten und steht nur:

Ecce stella, ecce stella et ecce stella in oriente previsa
iterum precedit nos lucida, lucida, lucida.
(6) *Quam Balaam ex Judaica orituram dixerat prosapia,*
(7) *que nostrorum oculos fulguranti lumine perstrinxit pavidos*, lucida, lucida, lucida.
ipsam simul congrediendo sectantes non relinquamus ultra,
(8) donec *nos perducat ad cunabula.*

Im Bilsener Spiel steht die Antiphone der Hirten und der Weisen 'Pastores dicite' und 'Infantem'; nach der Antiphone folgt die Krippenscene mit einer Obstetrix; aber vorher steht, ähnlich wie in Laon-Compiegne:

Ecce stella, ecce stella in oriente previsa
(6) *quam Balaam ex Judaica orituram predixerat prosapia*, iterum precedet nos lucida. Non relinquamus ultra,
(8) donec *nos perducat ad cunabula*[1]).

1) Welche Lust diese französischen Gelehrten hatten, die ihnen vorliegenden Verse zu verändern, mögen einige Stellen dieses Weihnachtsspiels zeigen. Weit verbreitet ist der Formelvers des Boten:

Regia vos mandata vocant, non segniter ite.

Statt dessen hat das Spiel aus Nevers, 12. Jahrh. (Romania IV S. 3):

Rex mandat vobis, omnis quem terra tremiscit,
protinus ut gressum vestrum dirigatis ad ipsum.

(Fortsetzung der Note auf S. 43.)

Endlich in dem Officium stellae aus Rouen bei Coussemaker, Drames S. 243, singen die Weisen, ehe sie zur Krippe kommen (vgl. Du Méril, Origines S. 155, und Gasté, les drames lit. de Rouen S. 50):

Ecce stella in oriente previsa iterum precedit nos lucida.
Hec, inquam, stella natum demonstrat, de quo Balaam cecinerat:
Orietur stella ex Jacob et exurget homo de Israhel et confringet omnes duces alienigenarum et erit omnis terra possessio eius.

Um die Erörterung mit dem letzten Stücke zu beginnen, so enthält der Text in Rouen eine alte Antiphone, die schon in Hartker's Antiphonar S. 34 steht und gebildet ist nach Numeri 24,17 Orietur stella ex Jacob et consurget virga de Israel et percutiet duces Moab vastabitque omnes filios Seth. Der Text von Rouen gehört aber doch zu den Texten von Compiegne-Laon und Bilsen; denn der Satz des Spieltextes 'ecce stella . . lucida' ist in derselben Weise mit der Prophezeiung des Balaam verquickt. Der Umarbeiter in Rouen kam wahrscheinlich mit der Melodie der abgerissenen Sequenzstücke nicht ins Reine und hielt es für besser, statt dieser unordentlichen Fetzen die alte und wohlbekannte Antiphone desselben Inhalts 'Orietur . . possessio eius' zu setzen; zur Einschiebung benutzte er dann die weit verbreitete Formel des Spiels 'Illum natum esse didicimus in oriente stella monstrante'.

Also steht das grosse Sequenzenstück in den Texten von Montpellier und Orleans, kleinere Theile dieses Stückes stehen an einer anderen Stelle in den Texten von Compiegne, Laon, Bilsen (und Rouen). Die Sequenz selbst, aus welcher das Stück genommen ist, findet sich fast nicht in den zahlreichen deutschen Sequentiaren. In den deutschen Texten des Weihnachtsspieles findet sich aber keine Spur dieses Sequenzstückes. Wenn aber der Text dieses Weihnachtsspieles aus Frankreich nach Deutschland gebracht worden wäre, wie wären die Deutschen, welche Sequenzen und so wohlklingende Worte liebten, dazu gekommen, gerade hier diese wohlklingenden Textstücke wegzulassen? Vielmehr ist offenbar das grosse Weihnachtsspiel in Deutschland im 11. Jahrhundert entstanden, in einer Fassung, welche uns freilich

---

Dagegen das Spiel von Compiegne noch höflicher:
Reges eximii, prestante decore verendi,
rex petit ad sese (placeant mandata) venire.
Dann hat das Spiel aus Freisingen (und ähnlich das in Orleans):
Quae rerum novitas aut quae vos causa subegit
ignotas temptare vias? (quo tenditis ergo?)
qui genus? unde domo? pacemne huc fertis an arma?
Dafür haben (2) Montpellier und (3) Laon:
(2) Quae sit causa viae, qui vos aut unde venitis? Dicite.
(3) Qui vos? quid queritis? vel quo iam tendere vultis?
Das war wieder einem französischen Abschreiber des 11. Jahrhunderts nicht gut genug (vgl. Delisle, Bibliothèque de l'école des chartes 34, S. 657); er hat diese und benachbarte Verse umgearbeitet und diese Umarbeitungen sind dann in das Spiel von Compiegne und in das grosse Sammelsurium in Orleans aufgenommen worden:
Principis edictu, reges, prescire venimus.
quo sit directus hic vester et unde profectus.
Das ist nur eine kleine Probe!

in der Freisinger Handschrift schon etwas entstellt vorliegt. Der Text wurde dann in einer Zeit, als Frankreich noch für deutsche Geistesproducte empfänglich war, nach Nordfrankreich gebracht und da unter Anderm mit der Sequenz 'Quem non prevalent'[1]) ausstaffirt und dann dort verbreitet. Auch dabei wurde der Text vielfach verschönert, verkürzt, ja sogar hier und da in einzelne Officia zerschnitten.

(Kindermord und Rachel.) Das Weihnachtsspiel in Orleans schliesst (Du Méril S. 171) schon mit dem Heimzug der Weisen, da sein Compilator für den Kindermord mit der Rachelscene ein besonderes Spiel hatte (Du Méril S. 175, Coussemaker S. 166). Diesem letztern parallel ist der Ordo Rachelis der Freisinger Handschrift 6264 (12. Jahrh.; bei Du Méril S. 171 und bei Weinhold S. 62). Alle übrigen Weihnachtsspiele schildern wenigstens noch den Kindermord und fast alle mit denselben bekannten Sätzen; doch brechen mehrere in der Scene ab, wie das Spiel in Montpellier, welches sonst einen auffallenden Zusatz enthält, eine Berathung des Herodes mit seinem Sohn in 16 steigenden Siebensilbern, welche der Compilator des Spiels von Orleans in die erste Berathung des Herodes hinaufgeschoben hat. Diese Kindermordscene schliesst in den Spielen von Einsiedeln, Laon und Compiegne mit dem Hexameter 'Indolis eximie pueros fac ense perire'; diese Uebereinstimmung der französischen Spiele und des deutschen beweist die Ursprünglichkeit der Lesart 'indolis eximie'; unrichtig sind also die Anfänge in der Freisinger Rachel 'aetatis bimae' und im Freisinger Weihnachtsspiel 'armiger o prime'; Orleans hat wie gewöhnlich compilirt 'armiger eximie'.

Die Kindermordscene scheint überall durch einen Processionsgesang abgeschlossen worden zu sein, welcher zugleich das Freisinger Weihnachtsspiel beschliesst. Für das Folgende ist die dreisätzige Antiphone (in Hartker's Antiphonar S. 65) wichtig: Sub altare dei audivi voces occisorum dicentium: Quare non defendis sanguinem nostrum. Et acceperunt divinum reponsum: Adhuc sustinete modicum tempus, donec impleatur numerus fratrum vestrorum.

Für die Rachelscene kommen in Betracht die Rachelspiele von Freisingen und Orleans, die Fortsetzung des Spiels von Laon und die Lamentatio Rachel aus Limoges, für welche Gautier's Druck (Tropes S. 168) besser ist als Coussemaker's Facsimile (Histoire de l'Harm. 128 pl. 12); das Benediktbeurer Spiel enthält nur eine Klage der Rachel. Merkwürdig ist das **Freisinger** Rachelspiel. Die Kindermordscene ist ganz in Versen mit reinen zweisilbigen Reimen geschrieben, hauptsächlich in Hexametern, doch dazwischen in künstlichen rythmischen Zeilen. Die Rachelscene ist nach der Stelle des Matthaeus II 18 'vox in Rama audita est, ploratus et ululatus multus: Rachel plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt', welche Stelle ja die ganze Scene veranlasst hat, in 2 Theile geschieden: Klage und Trost. In dem Freisinger Spiel klagt zuerst Rachel in 11 Leoninern, die ebenso reine zweisilbige Reime haben wie die vorangehenden. Dann folgt ein Zwiegespräch zwischen Rachel und einer Consolatrix, aber in welcher Form! Notker wollte einst eine Sequenz

1) In dem reichen Sequenzenbestand in Limoges findet diese Sequenz sich nicht.

dichten, welche am Festtage jedes beliebigen Märtyrers gesungen werden könne, und kam auf den Einfall, die einzelnen Sätze der Sequenz[1]) ein Zwiegespräch bilden zu lassen zwischen der um diesen Märtyrer trauernden Rachel, d. h. der christlichen Gemeinde[2]), und Trösterinnen, welche die Sequenz beschliessen mit der Frage: Numquid flendus est iste, qui regnum possedit caeleste, quique prece frequenti miseris fratribus apud deum auxiliatur? Wenn auch einzelne Wendungen der Sequenz der Situation der jüdisch-altchristlichen Rachel des Dramas nicht ganz entsprechen, so war es doch ein feiner und geschickter Gedanke unseres Dramaturgen, hier diese berühmte Sequenz Notker's zu verwenden.

Sollte wohl ein Franzose des 12. Jahrhunderts noch auf diesen Gedanken gekommen sein, eine Sequenz Notker's so zu verwenden? Das ist sehr unwahrscheinlich. Wie ein solcher es machte, das können wir an dem Spiel in **Laon** (Bibliothèque liturgique VI) sehen. Da wird die Klage gegeben durch 4 Zeilen 'O dulces . . lactis flumina': das aber ist Vers 20 und 21 der Sequenz 'Celsa pueri' (bei Kehrein no. 348), also einer Sequenz, die mit Deutschland nichts zu thun hat. Die Tröstung besteht auch im Laoner Spiel aus einem Dialog der Consolatrix und Rachel: allein die erste Hälfte dieses Dialogs besteht aus 11 zweisilbig gereimten Leoninern, die aber mit den klagenden Leoninern des Freisinger Spieles nichts zu thun haben; die 2. Hälfte der Trostscene besteht aus dem Fünfzehnsilber 'In dolorem est conversum quod habebam gaudium', dessen Quelle ich noch nicht nachweisen kann, dann aus den Sätzen 'Quam beata . . pignora' und 'Planctus matrum . . pre tristitia': der erste Satz ist Vers 18 und 19 derselben Sequenz 'Celsa pueri', der 2. Satz ist Vers 6 und 7 der Sequenz 'Misit Herodes' (Kehrein 347), welche zwar sich auch in dem jungen Sammelcodex Brander's in St. Gallen findet, aber nach dem Urtheil P. v. Winterfeld's ebenfalls sicher nicht deutsch ist. Mit dem Hexameter 'En dolor est: nolo consolari quia non sunt' (s. oben Matth. II 18) schliesst das Spiel in Laon. Wo also im Freisinger Rachelspiel Leoniner stehen, steht im Laoner Spiel ein einheimisches Sequenzenstück, wo im Freisinger Spiel Notker's Sequenz steht, stehen im Laoner Spiel Leoniner oder einheimische Sequenzenstücke. Aber doch hat der Mann einen dem Freisinger ähnlichen Text vor Augen gehabt; sagt Notker 'quid tu *virgo mater*

---

1) Diese Sequenz 'Quid to virgo' hat P. v. Winterfeld in den N. Jahrbüchern f. kl. Philologie V 1900 S. 382 als Muster der Notker'schen Sequenzen gedruckt, übersetzt und zergliedert.

2) So gewinne ich ein Verständniss für das schöne, aber leider unvollständige und räthselhafte Gedicht der Cambridger Lieder 'Pulsat astra planctu magno Rachel plorans pignora' (Jaffe no. 20). Wie bei Notker 'virgo *und* mater', so wird hier die Rachel = Kirche oder Christenheit 'virgo *und* uxor' genannt. Sie hat viele bösen Kinder (*Notker* stolidis fratribus quos multos extuli); diese sind von der Weltlust und Sünde (= Rachels triefäugiger Schwester Lea) verführt und getödtet; deshalb trauert Rachel: Strophe 1. Doch für ihre frommen Kinder (= gläubigen Christen) sorgt sie unablässig und überall als treue Gemahlin Christi: Strophe 2. Die verstümmelte 3. Strophe schilderte wahrscheinlich ihre Schönheit und ihr Verhältniss zu Christus, dem göttlichen Gemahl. Zu dieser Allegorie vgl. noch die Sequenz (de sanctis Innocentibus) 'Misit Herodes' bei Kehrein no. 347: V. 7 Adhuc Herodes saevit et adhuc mater plangit pignora 8 daemon hoc ipsum facit, quotiens nostra frangit pectora. 9 Adhuc nos plangit ecclesia nec habet terminum lacrima: 10 quando nos superant vitia, nostra sic moritur anima.

ploras Rachel formosa', so dichtet der Franzose 'noli *virgo* Rachel, noli dulcissima *mater*'; mahnt Notker die Rachel 'terge mater fluentes oculos', so der Franzose 'ast *oculos* flentes, lacrimas quoque *terge fluentes*'. Der Mann in Laon hat also den ihm vorliegenden Text umdichten wollen, wie Hilarius den Daniel von Beauvais oder das Weihnachtsspiel der Carmina Burana no. 202 den alten Text.

Der Text von **Orleans** (d. h. von Saint-Benoit-sur-Loire) bewährt sich auch hier als Compilation. Die Klage ist durch 4—5 Leoniner des Freisinger Spieles gebildet; zur Tröstung sind zunächst 9 Leoniner aus der Trostscene von Laon und 2 aus der Freisinger Klagescene verwendet, dann aber folgt die ganze Sequenz Notker's. Deutlicher kann das Arbeiten dieses Compilators in Saint-Benoit-sur-Loire nicht gekennzeichnet werden! Dennoch kommen wir mit dieser Compilation vielleicht weiter. Von der ganzen reichen und kunstvollen Ausgestaltung der Hirten- und der Kindermordscene ist aus dem Freisinger Spiel in das Spiel von Orleans nichts übergegangen, freilich auch in andern Spielen findet sich keine andere Spur davon als in dem Benediktbeurer Spiel die 2 Hexameter der Maria 'Omnia dura pati . . comes esto'; nur die Trostscene des Freisinger Textes findet sich ganz in dem Spiel von Orleans wieder. Dann folgen in Orleans noch mehrere Scenen: zunächst klagt Rachel noch einmal mit der Antiphone 'anxiatus' (Hartker S. 220) und wird weggeführt; die Engel singen die Antiphone 'sinite parvulos' (s. Hartker S. 68 und den Schluss des Spiels von Compiegne); darauf stehen die gemordeten Kinder auf und ziehen unter dem Gesange 'O Christe quantum . . miseris' in den Chor; endlich wird Joseph in Egypten vom Engel zur Heimkehr gemahnt mit Worten, deren Anfang der Antiphone 'Joseph fili' (bei Hartker S. 43) nachgebildet ist, und singt auf dem Heimweg die Antiphone 'Gaude Maria virgo' (Hartker S. 117). Der Schluss des Freisinger Rachelspiels muss unvollständig sein. Denn im Anfange jenes Spiels wird Joseph mit Maria nach Egypten geschickt: von einer Heimkehr hören wir nichts; im Laufe des Stückes werden die Kinder gemordet: rechter Trost dafür wird nicht geboten, geschweige dass der Mord gerächt wird oder dass die parvuli gloriosa morte coronati erscheinen. All das, was dem Freisinger Text am Schlusse fehlt, giebt der Text von Orleans. Als unverständlich bezeichnet Du Méril im Spiel von Orleans den Gesang der auferstandenen und in den Chor ziehenden Knaben:

O Christe, quantum patri exercitum
invenis doctus ad bella maxima
Populis predicans colligis umbras
suggens cum tantum miseris.

Diese sinnlosen Wörter sind verderbt aus:

	O Christe! quantum	patri exercitum
	iuvenis doctus	ad bella maxima
populis praedicans	colligis sugens	cum tantum miseris;

dieser Versikel aber ist genommen aus Notker's Sequenz auf die Epiphanie 'Festa Christi' (Kehrein no. 24 S. 38 V. 9). Der Compilator oder der Abschreiber dieses Spiels

in Orleans hat selbst den Text Notker's nicht mehr erkannt: uns beweist diese Verwendung zweier Sequenzen Notker's, dass das zu Grunde liegende Rachelspiel da gedichtet war, wo die Sequenzen Notker's zu Hause waren.

Prüfen wir jetzt die Scene des Kindermords in dem Rachelspiel von Orleans, so finden wir hier dieselben Sprüche wie in den andern Spielen und in dem Hexameter 'armiger eximie, pueros fac ense perire' deutliche Berührung mit dem Freisinger Weihnachtsspiel, das allein bietet 'armiger o prime p. f. e. p.': aber nirgends finden wir eine Aehnlichkeit mit dem auch sonst allein stehenden Freisinger Rachelspiel. Die Anfangsscene (Engel mahnt Joseph zu fliehen) und die Uebergangsscene zwischen Kindermord und Rachels Klage in dem Spiel von Orleans bieten absolut nichts Auffälliges; sie sind zum Theil aus Antiphonen zusammengesetzt und finden sich zum Theil in andern Spielen wieder: aber ihre ganze Art entspricht den Schlussscenen nach der Rachelsequenz des Notker. Wenn wir nun aus dem Spiele von Orleans die Leoniner der Tröstungsscene streichen, welche es mit dem Spiel von Laon gemeinsam hat, so bleibt ein ziemlich langer, aus verschiedenen Sprüchen und Antiphonen zusammengesetzter Text, der nur für die Klage Rachels und für die Tröstungsscene poetische Bestandtheile hat, nämlich die mit dem Freisinger Rachelspiel gemeinsamen Leoniner und die Notker'sche Sequenz. Das könnte auffallend erscheinen, allein es wird durch eine merkwürdige Parallele bestätigt. In der aus **Limoges** stammenden, durch das Spiel Sponsus und das Prophetenspiel berühmten Handschrift (Paris 1139) steht Bl. 32 nach der oben erwähnten Antiphone für den Tag der unschuldigen Kinder 'sub altare . . fratrum vestrorum' zuerst eine Strophe von 9 Zwölfsilbern (6 ⏑ – und 6 ⏑ –), in welcher Rachel *klagt* 'O dulces filii, quos nunc progenui', dann folgt eine Strophe von 7 Zehnsilbern mit Refrain 'Noli, Rachel, deflere pignora', in welcher der Engel Rachel *tröstet.* Die vorangehende Antiphone ist dieselbe, welche auch in Orleans und in Laon der Klage- und Trostscene unmittelbar vorangeht. Wir sehen daraus: der berühmte Glanzpunkt des Rachelspiels war die Klage und die Tröstung der Rachel; daran versuchten sich Viele; wir kennen bis jetzt 3 solche dichterischen Versuche, den von Freisingen-Orleans, den von Limoges und den von Laon.

Darnach gliedert die **Entwicklung der Rachelspiele** sich also: es gab ein Spiel für den Tag der unschuldigen Kinder, welches den Einzug der Kinder und des Herodes schilderte, dann die Aufforderung an Joseph, nach Egypten zu fliehen (= Orleans); hierauf wird Herodes benachrichtigt von der List der Weisen und giebt den Befehl zum Kindermord; hierzu waren dieselben Sätze verwendet, welche im Schluss der Weihnachtsspiele oft erscheinen: 'Rex in aeternum vive', 'Delusus es . .', 'Incendium . .', 'Decerne . .' und der Hexameter 'Armiger eximie pueros fac ense perire'. Dann ziehen die Kinder in Prozession einher und werden getödtet, während sie Gott um Hülfe anrufen, aber zunächst nur auf baldige Hülfe vertröstet werden (= Orleans). Rachel erscheint und klagt in schön gereimten Hexametern (= Freising und Orleans); eine Trösterin versucht sie zu trösten (Notker's Sequenz 'Quid tu virgo', in Freising und Orleans). Jetzt wird Rachel weggeführt, die getödteten Kinder werden auf-

erweckt, ziehn in den Chor und singen ein Lied (aus Notker's Sequenz 'Festa Christi'); endlich wird Joseph mit Maria in die Heimath zurückgeholt und so schliesst das Stück mit dem beliebten Bilde: Maria mit dem Kinde reitet auf dem Esel der Heimath zu; nebenher geht Joseph und singt die beliebte Antiphone 'Gaude gaude gaude Maria virgo' (= Orleans).

Dieser Text, der also nur in der Klage Rachels (Leoniner), in der folgenden Tröstung (Notker's ganze Sequenz) und im Gesang der wieder lebendigen Kinder (Stück der Notker'schen Sequenz) Poetisches enthielt, sonst aber aus einigen Hexametern und aus Prosasätzen der Weihnachtsspiele, hauptsächlich aus vielen Antiphonen bestand, war in Süddeutschland entstanden und vorhanden und kam im Laufe des 12. Jahrhunderts in die Hände eines dortigen Dichters. Der entschloss sich, Alles zu wohlklingenden Versen zu machen; er schob ein Hirtenspiel in Versen voran, machte dann die ihm vorliegende Scene zwischen dem Engel, Joseph und Maria, dann die Herodesscene ebenso zu Versen[1]); die von ihm gemachten Verse sind Leoniner, dann verschiedenartige rhythmische Zeilen; hierauf schob er aus seiner Vorlage die Klage in Leoninern und die Notker'sche Sequenz ein; da blieb er stecken: den (in Orleans erhaltenen) Schluss hat er nicht mehr umgearbeitet. Diese Umarbeitung ist uns in dem Freisinger Ordo Rachelis erhalten. Andererseits war das Spiel aus Deutschland nach Frankreich gebracht worden. In Limoges dichtete Jemand zur Klag- und Trostscene ein Parallelstück, in den beiden für Frankreich wichtigsten Zeilenarten, dem Zehnsilber und dem Alexandriner. In Laon schob Jemand das Rachelspiel an ein Weihnachtsspiel an; hauptsächlich excerpirte er; doch in der Hauptstelle wetteiferte er: die Leoniner und die Notker'sche Sequenz glaubte er durch neu gedichtete Leoniner und durch Stücke von einheimischen Sequenzen zu ersetzen; den Schluss liess er weg. Endlich in Saint-Benoit-sur-Loire hat Jemand das aus Deutschland gekommene Rachelspiel abgeschrieben; aber in der Hauptscene, der Klage und Tröstung Rachels, hat er aus der Laoner Fassung 9 Leoniner in die ursprüngliche deutsche Fassung eingeschoben. Dieses in Orleans erhaltene deutsche Rachelspiel passt trefflich in die ältere rein liturgische und musikalische Entwicklung des mittellateinischen Schauspieles: Tropen, Antiphonen und Sequenzen sind in grosser Menge verwendet; dagegen in der Freisinger Umdichtung finden wir den Geist, welcher die Blüthezeit der mittellateinischen Dichtung erfüllt: das stolze Bestreben, Alles in schönen Dichtungsformen darzustellen.

---

1) Hierbei wird aus dem häufigen Grusse 'Vive, rex, in aeternum' (vgl. auch das Buch Daniel und das Danielspiel): Felix et vivus sit rex per secula divus; 'Quid rumoris affers *oder* habes' wird ergänzt zu 'Quid rumoris habes? est pax an bellica clades?'; endlich wird der Mordbefehl 'Armiger o prime *oder* eximie, pueros fac ense perire' geändert zu 'Aetatis bimae p. f. e. p.': das ist zwar gelehrt (vgl. Matth. II 16 occidit omnes pueros . . . a *bimatu* et infra), aber hier verkehrt, da soeben die Geburt Christi dargestellt worden ist. Alles wird in neue Verse gegossen, nur 'Incendium meum ruina extinguam' (gleich den Weihnachtsspielen von Freising und Strassburg in Zeitschrift für deutsches Alterthum 32 S. 415 und dem Rachelspiel in Orleans) bleibt stehen: es war eben eine auctoritas Sallustiana.

Die Entwicklung des mittellateinischen Dramas im zwölften Jahrhundert.

(Osterfeier.) Der Keim des Osterspieles entwickelte sich langsam; verglichen mit dem Weihnachtsspiel bot das Gespräch am Grabe zwischen dem Engel und den 3 Marien zu wenig anziehende Handlung. Da kam Jemand auf den Einfall, nach jenem Gespräch eine neue Scene anzuschieben. Lucas 24, 12 und Johannes 20, 5/7 sprechen von den linteamina, welche im leeren Grab lagen, und Johannes 20, 7 ausdrücklich von dem 'sudarium quod fuerat super caput eius' = dem berühmten Schweisstuch (vgl. Johannes 11, 44, wo des im Grabe liegenden Lazarus 'facies sudario erat ligata'). Die Evangelisten sagen nur, dass die Apostel diese Tücher im leeren Grab liegen sahen. Nun wird in einer dramatisch angelegten Ostersequenz, welche Wipo verfasst hat, die Maria (Magdalena) gefragt 'Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?'. Sie antwortet 'sepulcrum Christi viventis et gloriam vidi resurgentis, angelicos testes, sudarium et vestes'; dieser Beweis gilt als überzeugend und so schliesst die Sequenz mit dem Bekenntniss der Versammelten 'scimus Christum surrexisse a mortuis vere'. Diese Sequenz wurde in den Kirchengesang der deutschen und der französischen Kirchen aufgenommen und wurde so beliebt, dass sie eine von den 4 ist, welche allein aus der Masse der mittelalterlichen Sequenzen sich in die heutige katholische Liturgie gerettet haben. Diese Sequenz nun erweckte in Jemanden den Gedanken, das Tuch, in welches gehüllt das Kreuz am Charsamstag versteckt gelegen hatte (wie der eingehüllte Leib Christi im Grabe), aufzeigen zu lassen als jenes sudarium, das dann wiederum dem berühmten Veronicatuche gleich gesetzt wurde. Jetzt ergab sich das Weitere von selbst. Magdalena war eben mit den 2 andern Marien vom Engel in's Grab gewiesen worden mit den Worten 'venite et videte locum, ubi positus erat dominus' (Matth. 28,6; Marc. 16,6); also trat sie jetzt, von den 2 andern Marien begleitet, auf, sang die Sequenz 'Victimae paschali' und bei den Worten 'vidi angelicos testes' zeigte sie auf den oder auf die Engel; aber bei den Worten 'sudarium et vestes' zeigte sie entweder auf die Kreuzeshülle des vorigen Tages, welche noch auf dem Altar oder in dem fingirten Grabe lag, oder sie hatte von dem abseits stehenden Grabe das Tuch mitgebracht (in späteren Spielen wird es den Marien von den Engeln mitgegeben) und hielt es bei jenen Worten aufzeigend in die Höhe; oft blieben auch ihre Begleiterinnen nicht leer und brachten die andern Tücher mit; Alles wurde dann auf den Altar gelegt.

Da der Verfasser der Sequenz ein Deutscher war, so war es wahrscheinlich Deutschland, wo Jemand diese hübsche dramatische Verschönerung der Liturgie sich ausdachte; aber diese neue Scene mit dem Gesang der Sequenz hat auch in Frankreich viel Beifall und Nachahmung gefunden. Die neue Scene hatte aber einen Mangel: sie *widersprach* den Evangelien; nach Lucas wie nach Johannes geht Magdalena vom Grab zu Petrus und Johannes und erzählt, was sie gesehen; diese eilen zum Grab und sehen das Schweisstuch wie die andern Tücher darin liegen. Die Marien konnten also das Schweisstuch nicht mitgenommen haben, und jedenfalls sind es die Apostel, welche nach den Evangelisten die Tücher mit Verwunderung

sehen. Also wurde die Sache anders gewendet: man liess, nach dem Bericht der Evangelisten, die Marien den 2 Aposteln nur die Nachricht bringen, dann die Apostel zum Grabe eilen und dort freudenvoll als Beweis für Christi Auferstehung das Tuch in die Höhe halten. Da die für diese Scene verwendeten Sätze sich früh und in vielen deutschen Liturgien finden, in französischen aber überhaupt nicht, so ist ziemlich sicher auch diese Fassung der Schweisstuchscene in Deutschland ausgedacht und da sehr beliebt geworden; in Frankreich ist in späteren Spielen wohl die Meldung der Marien und der Lauf der Apostel in die Spiele aufgenommen worden, aber ohne die Pointe des Aufzeigens des Tuches; also hat man da einfach den Bericht der Evangelisten Lucas und Johannes verarbeitet, nicht jene deutsche Fassung der Schweisstuchscene.

(Das Prophetenspiel.) Ich wende mich zunächst zu dem Prophetenspiel, hauptsächlich freilich, um zu zeigen, dass es nicht an diesen Ort gehört. In dem Anhang zu dem 8. Band der Werke des Augustin ist eine Predigt gedruckt, in welcher ein längerer Passus die Juden durch die Prophezeiungen von 9 Juden und 3 Heiden (Nebukadnezar, Virgil und Sibylle) zu überzeugen sucht, dass Jesus wirklich der verheissene Messias ist. Diese Predigt ist sicher nicht nach der Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden; denn, was noch nicht beachtet zu sein scheint, die Stellen des alten Testaments sind nicht Vulgata-Text, sondern eine interessante andere Uebersetzung. Ich will nur eine Stelle anführen. Im Habakuk Kap. 3 heisst der Vulgata-Text: Domine, audivi auditionem tuam et timui. Domine, opus tuum in medio annorum vivifica illud. In medio annorum notum facies. *Dagegen in der Predigt steht:* (no. 6) Accedat et alius testis: 'Dic et tu, Abacuc propheta testimonium de Christo'. 'Domine, *inquit*, audivi auditum tuum et timui; consideravi opera tua et expavi.. In medio duum animalium cognosceris'; *daher in dem Prophetenspiel* 'Opus tuum inter duum corpus animalium Ut spectavi, mox expavi metu mirabilium. 'Bos et asinus', welche in den Bildwerken seit alter Zeit und noch jetzt in der Vorstellung des Volkes friedlich neben Christi Lager stehen, stammen hauptsächlich aus jener pseudoaugustinischen Predigt. Denn jener grosse Passus, beginnend 'Vos inquam convenio, o Judaei', wurde aus der Predigt ausgeschnitten und in die Weihnachtsliturgie als lectio aufgenommen (vgl. Du Méril, Origines S. 180 Note); er kam also den Geistlichen und dem Volke sehr oft zu Gehör.

Der ganze Passus ist lebhaft gestaltet, wie die obige Probe: die Juden werden direct angesprochen; die Zeugen werden ebenfalls, als wenn sie da stünden, mit 'du' aufgerufen. Nun hat Sepet gefunden, dass das sogenannte Prophetenspiel ganz nach dem genannten Predigtausschnitt gearbeitet ist. Dieses Spiel ist früher öfter herausgegeben worden nach der Pariser Handschrift 1139 aus *Limoges*[1]); diese Handschrift

1) Ich nenne nur das lithographische Facsimile mit Text bei Coussemaker, Histoire de l'Harmonie; Musik und Text bei Coussemaker, Drames S. 11; nur Text bei Du Méril, Origines S. 179. Dass die Abschrift aus Limoges stammt, beweist auch der nur in dieser Handschrift stehende Schluss des Spiels: 'Judaea incredula, cur manes adhuc inverecunda' ist der 12. Versikel der Limoger A-Sequenz 'Rutilat per orbem hodie dies' bei Dreves, Analecta VII 57.

stammt nicht aus dem 11. Jahrhundert, wie man früher meinte, sondern aus dem 12. und vielleicht nicht einmal aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts. Dann ist in mehreren Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts in *Rouen* eine Spielrolle erhalten, d. h. die vollständigen Spielanweisungen, aber von dem zu Sprechenden immer nur die Anfänge; diese Spielrolle ist gedruckt bei A. Gasté, les Drames liturgiques de la Cathédrale de Rouen, 1893, S. 4—20. Endlich hat jetzt Ul. Chevalier in *Laon* (Handschrift 263, 13. Jahrh.) eine Abschrift gefunden und in der Bibliothèque liturgique VI S. 385 abgedruckt. Eine Abschrift muss auch in *Einsiedeln* gewesen sein; denn der einleitende Gesang dieses Spiels ist dort in einer Fragmentensammlung erhalten (Handschrift 366 S. 54)[1].

---

1) Es handelt sich hier um einen schwierigen Fall; desshalb muss ich den Thatbestand vorlegen, der bei Mone, Schauspiele I 11 und Milchsack, Osterspiele S. 36, 40, 46, 57, 63, gänzlich verkannt und auch bei Gabriel Meier, Catalogus codicum .. Einsiedl. 1899 S. 331, nicht klar gestellt ist. Es handelt sich um 2 Blätter, die von derselben Hand sorgfältig mit schöner Neumenschrift im 12. Jahrhundert geschrieben sind; es sind 2 durchaus getrennte Blätter; das eine = S. 53 und 54, das andere = S. 55 und 56. Zunächst das 2. Blatt = S. 55/56 enthält das, was Mone S. 12 gedruckt hat von 'centurio . . . S. 13 Te deum laudamus'. Der liturgische Text enthält offenbar 2 Fassungen der Grabesscene: 1) die gewöhnliche Fassung mit 'o christicolae' und 'o coelicolae'; dann, mit Mulier secum cant (d. h. mulieres secum cantant) und 'Quis revolvet' anhebend, die andere Fassung mit 'o tremulae mulieres' und mit den folgenden Antiphonen 'Dicant nunc Judaei . .' und 'Ad monumentum . .'; dann schliesst '*Chorus*: Te deum laudamus'. Jetzt folgt 'Incipiunt octo modi qui sunt in musica' u. s. w. In der Handschrift ist zwischen beiden Fassungen keinerlei Scheidung; aber mit Recht haben Milchsack und Lange sie geschieden (jener S. 38 und 48, dieser S. 22 und 55). Da der Anfang der ersten Fassung in Uncialen geschrieben ist 'QUEM QUERITIS' und da roth an den Rand geschrieben steht 'IN RESURRECTIONE', so muss man meinen, die vorangehenden 3 Zeilen hätten Nichts mit dem Osterspiel zu thun. Allein diese sind der Schluss eines Liedes von 4 Strophen 'Hortum praedestinatio parvo sabbati spatio', welches in einer Handschrift von Sens (Lange S. 64 und S. 9 no. 100) eben der alten Fassung der Osterscene vorangeht und welches nach Chevalier, Repertorium hymnol. 8045, auch in dem Breviarium Sosmen. (1548 I CLXIIII*c*) in der Osterliturgie steht (lässt sich vielleicht aus diesem Brevier in der 1. Strophe das räthselhafte 'pro fascio', = suburbio?, emendiren?).

Das andere Blatt enthält auf der (Vorder-)Seite 53 den Schluss eines Weihnachtsspiels von 'Pastores: Infantem vidimus p.' *bis* 'Indolis eximie pueros fac ense perire'. Dann steht (was Mone sogar ausdrücklich leugnet, weil er sich diese Vorderseite nicht angesehen hat) roth am Rand AD PROPHETAS, und in der letzten Zeile der Seite wieder roth: PROPHETE VENIENTES ADMONENT. Die (Rück-)Seite 54 beginnt mit GLORIOSI ET FAmosi, was Mone S. 12 und Milchsack S. 36 als Anfang des Osterspiels haben drucken lassen. Das ist sicher falsch. Im Ordo processionis asinorum secundum usum Rothomagensem und im Text von Laon eröffnet 'Gloriosi et famosi' das Prophetenspiel, also ist jener Einsiedler-Gesang der Anfang des Prophetenspiels, wenn er auch in der Limoger Abschrift fehlt.

Demnach haben wir zwei Blätter ganz verschiedenen Inhaltes vor uns; S. 53 und 54 enthalten den Rest des Weihnachts- und den Anfang des Prophetenspiels; sonderbar ist freilich diese Reihenfolge: nach der Natur der Sache und der Ordnung der Liturgie (s. Durand bei Du Méril S. 180) geht das Prophetenspiel dem Weihnachtsspiel voran, und auch in der Handschrift von Laon steht es voran: hier folgt es nach. Doch das könnte eine Laune des Schreibers sein. Das andere Blatt = S. 55 und 56 enthält 2 Osterfeiern und voran den Schluss eines Liedes, das nur für Ostern passt und auch in der Handschrift von Sens vor derselben Osterfeier steht. Allein sonderbar ist, dass in der Einsiedler-Handschrift erst nach dem Liede steht 'IN RESURRECTIONE'; aber noch viel auffallender ist, dass in Rouen eben dies Lied am Schlusse des Prophetenspiels gesungen wurde. Bei Gasté S. 19 hat eben der letzte (28.) Prophet sein

Die Einrichtung des Stückes ist folgende: Propheten und Chor singen abwechselnd einen Einleitungsgesang, welcher in der Handschrift von Limoges fehlt. In einem 2. Gesang werden die Juden, dann die Heiden kurz angesprochen. Hierauf sind in der Limoger Handschrift immer die 2—4 Verse gegeben, mit denen ein Prophet aufgerufen wird, dann wieder 2—4 Verse, in denen er antwortet; aber in den (sich verwandten) Texten von Laon und Rouen singen nach dem Spruche eines jeden Propheten zuerst die Appellatores oder Vocatores

Iste cetus psallat letus error vetus condempnetur.

Dann singt der Chorus:

Quod Judea perit rea hec chorea gratuletur.

In der Predigt sprechen 12 Propheten: im Text von Limoges 13, indem vorn Jacob zugesetzt ist; im Text von Laon 13, indem am Schluss Balaam zugesetzt ist; im Text von Rouen 28, indem so ziemlich alle kleinen Propheten zugesetzt sind; hier wird also jener Zwischengesang 27 Mal wiederholt. Auch die Reihenfolge der Propheten wechselt, und in der Prophezeiung des Jesaias bringt die Predigt den Spruch des Jesaias VII 14 'ecce virgo in utero concipiet . .', dagegen die Spiele verarbeiten den Spruch des Jesaias XI 1 'egredietur virga de radice Jesse . .'. Die Verse der Aufrufer sowohl wie die Antworten der Propheten sind in den verschiedensten Zeilenarten geschrieben. Die Reime sind in den einleitenden Gesängen rein zweisilbig; in den Aufrufen und Antworten mitunter nur einsilbig.

Die Einförmigkeit dieses Spieles war natürlich unleidlich. Nun wird im Buch Numeri 24, 17 eine berühmte Prophezeiung des Propheten Balaam berichtet 'orietur stella ex Jacob et consurget virga de Israel et percutiet duces Moab vastabitque omnes filios Seth'. Diese steht nicht in der pseudoaugustinischen Predigt und nicht im Text von Limoges; aber in Rouen heisst no. 8 *Vocatio Balaam* Balaam esto vaticinans! *Tunc Balaam respondeat* Exibit ex Jacob rutilans'; das vervollständigt der Text von Laon no. 13: *Appellatores* Dic Balaam ex Judaica oriturum dominum prosapia. *Balaam:* Exibit de Jacob rutilans nova stella et confringet ducum agmina regionis Moab maxima potentia. Die Arbeitsweise dieses Dichters wird klar, wenn ich Sätze zweier Sequenzen hierher setze: in der Sequenz Kehrein S. 41 'Quem non prevalent', welche uns schon einmal in Frankreich beschäftigt hat (S. 42), heisst Z. 6 'stella . . quam Balaam ex Judaica orituram dixerat prosapia'; in einer Limoger A-Sequenz (Kehrein S. 40) 'Epiphaniam domini' heisst Z. 7 und 8: Balaam de quo vaticinans 'exibit ex Jacob rutilans' inquit 'stella, Quae confringet ducum agmina regionis Moab maxima potentia'. Die Aufrufe also wie die Prophezeiung sind aus Sequenzen abgeschrieben; aber das Beiwerk ist wichtig. Im Buch Numeri 22 wird erzählt, dass Balaam einst auf einer Eselin zum König Balac ritt und, als ein

---

Sprüchlein hergesagt: Quo finito omnes prophetae et ministri in pulpito cantent hos versus: ortum predestinatio parvo sabbati spacio etc. Darnach wäre es doch möglich, dass das Prophetenspiel auf S. 54 begann, dann 2 oder, der Noten wegen, viele Blätter füllte und mit dem Hymnus schloss, dessen Rest und Schluss die 3 ersten Zeilen von S. 55 füllt, und dass dann erst mit der Ueberschrift IN RESURRECTIONE die Osterfeier begann.

Engel, den er selbst nicht sah, die Eselin nicht vorwärts liess, dieselbe stark schlug, bis sie zu reden anfing. Die Studenten, welche mit der Costümirung all dieser Prophetenfiguren ihre liebe Noth hatten, verfielen auf den Witz, dass Balaam auf einem hölzernen Esel reitend hereingezogen oder hereingeschoben wurde; denn unter der Reitdecke lief ein puer mit, der dann redete. Dieser Witz, wo der Balaam, der seinen störrischen Esel haut und schilt, ja auch eine Allegorie des Lehrers und seiner Schuljugend sein konnte, fand grossen Beifall, zumal man den hölzernen Esel ja auch sonst brauchen konnte, gleich in folgenden Spielen zum Ritte der Maria nach Egypten und zurück, dann später am Palmsonntag (s. Zeitschrift f. d. Alt. 20 S. 135 'asinus ligneus, super quo sedet imago Jesu Christi'); im Benediktbeurer Weihnachtsspiel und im Adamspiel sagt Balaam seine Prophezeiung 'eques sedens super asinam'. In wie weit diese Scene zusammenhing mit dem an andern Tagen gefeierten Festum asinorum und ob deswegen in Rouen der Ordo prophetarum eine Processio asinorum genannt wurde, können wir hier bei Seite lassen: es genügt zu wissen, dass die bei diesem Witze gesprochenen Verse in Laon nur 8, in Rouen nur 4 Siebensilber sind, dass also die ganze Nebenscene höchstens 10 Minuten beanspruchte.

Im Spiel von Rouen allein steht folgendes Stück. Die Prophezeiung des Nebukadnezar steht im limoger Text an 12., im laoner an 10. Stelle; Neb. hat eben die 3 Jünglinge in den brennenden Ofen werfen lassen und bei ihnen im Feuer einen 4. gesehen; er wird gefragt: Puerum cum pueris, Nabugodonosor, cum in igne videris, quid dixisti?, und antwortet: Tres in igne positi pueri quarto gaudent comite liberi. Im Text von Rouen ist dies die vorletzte, die 27., Prophezeiung. Die Zuschauer sind längst ermüdet und im Uebermass gelangweilt; deshalb ist zur Aufmunterung ein besonderes Effectstück aufgespart. Schon seit Beginn der Vorstellung stand mitten im Kirchenschiff ein aus Leinwand und Werg hergerichteter grosser Ofen (fornax in medio navis ecclesie lintheo et stuppis constituta). Vor der eben erwähnten Frage wird eine kleine Scene aufgeführt: die 3 Jünglinge werden 2 Mal aufgefordert ein Götzenbild anzubeten; sie weigern sich und werden in den Ofen geführt, und jetzt wird dieser angezündet. Der Ofen brennt lohend nieder, in seiner Mitte erscheinen 4 Jünglinge statt 3; jetzt erst erfolgt die obige Frage und Antwort. Also haben wir in den Texten von Laon und von Rouen den Dekorationswitz mit dem Esel des Balaam zugesetzt, dann allein in dem Text von Rouen aus dem 14. Jahrhundert bei der 27. Prophezeiung den Knalleffekt eines Feuerwerkes.

(Sepet's Theorie.) Sepet hat, wie gesagt, gefunden, dass das Prophetenspiel aus der Prosa der Predigt in Verse umgesetzt ist; er hat dann in der Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 1867—1877 5 Aufsätze erscheinen lassen, welche er 1877 in ein Buch 'les Prophètes du Christ' vereinigte. Er geht eine Reihe von Dramen durch, in welchen solche Prophezeiungen eingesetzt wurden; die Zahl derselben liesse sich heute bedeutend vermehren. Es ist allerdings sehr wahrscheinlich, dass der Verfasser des Prophetenspiels der erste gewesen ist, welcher in einem Spiel Prophezeiungen verkünden liess, und dass er so den Anstoss gab zu den zahl-

reichen spätern Scenen der Art. Doch nicht einmal das ist völlig sicher[1]); denn die Literatur hierüber war von Anfang an eine grosse. Schon Augustin hat im 18. Buche de civitate dei Vieles über solche Prophezeiungen geschrieben. Aber so viele Dramenschreiber auch nach dem Prophetenspiel solche Prophezeiungen verkünden lassen, von *keinem* wird dies Vorspiel benützt; sondern von Einigen wird die Predigt benützt, aber weitaus von den meisten eine der zahlreichen andern Quellen.

Doch die Hauptsache war für Sepet etwas Anderes. Er nahm einerseits jene zwei im Text von Rouen zugesetzten Stücke, den Witz mit dem Esel Balaams und das Brillantfeuerwerk des Nebukadnezar, anderseits den Umstand, dass in dem Danielspiel von Beauvais in einem Gesang die jetzige Weihnachtszeit gepriesen wird und am Schlusse Daniel selbst mit der Prophezeiung auf Christus auftritt, die er auch in der Predigt und im Prophetenspiel vorbringt: und nun entwickelte er seine Ansichten 'sur les origines du théatre au moyen âge'; Alles soll sich entwickeln nach 1. la loi d'assimilation et d'amplification; 2. la loi de désagrégation; 3. la loi d'agglutination ou de juxtaposition. Die Balaamscene und die Nebukadnezarscene im Text von Rouen seien die ersten Anfänge; diese Scenen seien mehr und mehr ausgebildet worden innerhalb des Prophetenspieles und, wenn sie die Grösse etwa des Danielspiels in Beauvais erreicht hätten, dann seien sie abgesondert und als selbstständige Dramen aufgeführt worden. So sei das Prophetenspiel die Brutstätte des ganzen Cyklus alttestamentlicher Dramen geworden. Le liturgiste.. au lieu de se borner à faire successivement réciter leurs prophéties aux prophètes qu'il mettait en scène, il replaça plusieurs d'entre eux au milieu des circonstances les plus frappantes de leur existence, les entoura des personnages contemporains avec qu'ils avaient eu des rapports demeurés célèbres, et, si j'ose m'exprimer ainsi, les força de recommencer, pour le plaisir et l'édification de l'auditoire, les scènes de leur vie passée qui lui semblaient les plus propres à mettre en lumière leur caractère de prophètes du Christ. Il résulta de cette tendance.. une série de petits drames, qui s'agrandissaient et se développaient au sein de l'action primitive par les mêmes procédés, qui l'avaient elle-même développée et agrandie. Mais à mesure que ces scènes secondaires, que ces actions dans l'action, ces nouveaux tableaux, qui se juxtaposaient dans l'ancien cadre, prirent des proportions considérables, l'unité du drame primitif s'affaiblit, et le jour où l'un de ces nouveaux drames arriva à constituer à lui seul une action complète et se suffisant à elle-même, une rupture dut avoir lieu entre lui et le drame ancien qui l'avait enfanté. C'est ainsi que les Prophètes du Christ se divisèrent en plusieurs drames distincts, qui n'avaient plus entre eux rien de commun que leur origine, et c'est ce que j'appelle la loi de

---

1) Nach dem Zusatz in den Annales von Regensburg (Monumenta G. H., Script. 17, 590) am 7. Februar 1194 'celebratus est in Ratispona ordo creacionis angelorum et ruina Luciferi et suorum et creacionis hominis et casus et *prophetarum*': also schon 1194 wird in Regensburg nicht nur ein Prophetenspiel, sondern dazu das Spiel vom Fall der Engel und der ersten Menschen aufgeführt, gleich dem französischen Adam-Spiel und gleich dem späteren Sündenfall von Wolfenbüttel.

désagrégation, qui est une resultante naturelle de la loi *d'assimilation et d'amplification* (Bibliothèque de l'Ec. d. Ch. 1867 S. 233). Dann will Sepet beweisen, dass das Danielspiel nur ein Ableger des Prophetenspieles sei, weil es an Weihnachten aufgeführt wurde und weil am Schlusse Daniel seine Prophezeiung aufsagt. Endlich sagt er S. 237: Aussi n'hésité-je pas non plus à affirmer que d'autres prophéties que celle de Daniel ont donné lieu à des drames complets et distincts, qui se sont séparés, à un moment donné, du cadre commun des *Prophètes du Christ*.. C'est ainsi qu'ont dû naître, par exemple, des drames d'Abraham, de Jacob, de Joseph, de Moïse, de David, de Nabûchodonosor, etc, peut-être même de Virgile et de la Sibylle.

Ich habe Sepet's Worte so ausführlich wiedergegeben, weil seine Ansichten in und ausserhalb Frankreichs Beifall gefunden haben und weil sie, wenn richtig, für die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas sehr wichtig sind. Und doch ist Alles Täuschung, und eine Täuschung, die weder dem sonst feinen französischen Geschmack noch dem Scharfsinn der nachprüfenden Gelehrten Ehre macht. Nehmen wir an, von den 13 Prophetenscenen in dem limoger und laoner Text oder von den 28 im Text von Rouen seien 5—10 so ausgewachsen, dass sie sich dem Danielspiel an Umfang näherten (c. 350 Zeilen), die andern aber seien klein geblieben, 4—8 Zeilen gross: sah so ein Prophetenspiel nicht aus, wie ein Gesicht, an dem etwa die Nase, ein Ohr oder auch ein Auge riesig entwickelt, hervorstehen. Das Prophetenspiel selbst, wie wir es haben, ist durchaus undramatisch und sehr langweilig: wie unästhetisch wäre es mit solchen Auswüchsen geworden? Wenn aber eine grössere Zahl von Scenen sich so zu 200—300 Versen (mit Gesang) entwickelten, welche Reise um die Welt entstand da und wann und wo sollte dies Vorspiel des Weihnachtsspiels abgesungen werden?

Was sind die Beweise, welche zur Annahme solch geschmackloser Thatsachen zwingen sollen? 1. Weil in den Texten von Laon und Rouen Balaam auf einem Esel sitzt und etwa 8 Kurzzeilen dabei gesprochen werden: allein das ist ein kleiner Costümwitz. 2. Weil in dem Text von Rouen, also im 14. Jahrhundert, gegen Schluss, um nach 26 völlig gleichförmigen Scenen die übergrosse Langeweile etwas gut zu machen, mit einem Vorspiel von etwa 20 Zeilen, ein Kunstfeuerwerk abgebrannt wird. 3. und letztens: Weil am Schluss des Danielspiels Daniel seine Prophezeiung hersagt, welche aber mit dem Inhalte des Danielspieles selbst nichts zu thun hat. Also diese ausgereifte und deshalb vom Fruchtbaum des Prophetenspiels abgefallene Frucht, das Danielspiel, ist bereits um 1140 abgefallen, dagegen der Fruchtansatz, das Spiel mit dem feurigen Ofen, ist noch im 14. Jahrhundert auf vielleicht 13 Zeilen beschränkt: wann soll dieser Ansatz ausgereift sein? Nein, gerade im 12. Jahrhundert, wo alle Geister in Frankreich in Bewegung waren, haben auch die französischen Dichter nicht nach dem Rosenkranz des Prophetenspiels gedichtet, sondern wann der Geist sie trieb. So verfassten um 1140 die Studenten in Beauvais das **Danielspiel** mit einer Fülle verschiedenartiger Versformen und durchaus componirt, wo ein Parademarsch (conductus) den andern ablöst und wo 2 Könige mit ihren Aufzügen, wo der Transport der Tempelgeräthe, die Hand

an der Wand und die Löwengrube Gelegenheit zu prächtiger Ausstattung geben: all das hat mit dem Prophetenspiel nichts zu thun. Dies Danielspiel passte für keinen Hauptfesttag, wie Weihnachten, Ostern, Himmelfahrt; es wurde also in der Zeit der grossen Dionysien, die von Weihnacht bis Epiphanie gingen, an einem kleinern Festtag 'ad matutinas' oder 'ad vesperas', wie's eben passte, aufgeführt. Deshalb wurde in einem eingeschobenen Chorlied der jetzigen Weihnachtszeit gedacht und sprach im Schlusse Daniel seine auf Christi Geburt bezügliche Weissagung. Gerade das Danielspiel ist ein so schönes Erzeugniss der reinen Freude an Wohllaut in Worten und Tönen, dass es eine Sünde wäre, es in den Sepet'schen Schraubstock zu klemmen.

Vielleicht also hat der Verfasser des Prophetenspiels und nicht der des Adamspiels das Verdienst, diese Figuren für das geistliche Schauspiel entdeckt zu haben; er mag auch durch die Polymetrie in den 12 Aufrufen und Antworten einige Anregung gegeben haben: mehr Lob kann man ihm nicht spenden. Als Drama steht dies Stück ja auf der niedersten Stufe und ist kaum ein Ruhm für seine Heimath.

Unbedeutend sind auch die andern alten dramatischen Leistungen, welche uns aus oder über *Limoges* überliefert sind: das oben S. 38 erwähnte unbeholfene Hirtenspiel und die S. 44/7 erwähnte Bearbeitung der Klage und Tröstung der Rachel; am besten ist noch das einfache Spiel von den thörichten Jungfrauen, 'Sponsus' betitelt, welches dem Prophetenspiel in der limoger Handschrift voransteht. Der ursprüngliche lateinische Grundstock besteht aus 10 × 15 ⏑–, dann 9 Strophen von je 4 durchgereimten Zehnsilbern und zum Schluss wieder 2 Zeilen zu 15 ⏑–; die Reime sind schon rein zweisilbig.

In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entwickelte sich das geistige Leben jeder Art im nördlichen Frankreich zu wunderbarer Blüthe. Die Musik machte durch Einführung der mehrstimmigen Compositionen bedeutende Fortschritte und wurde mit dem grössten Eifer von den sangesfreudigen Menschen jener Zeit ausgeübt, und an der Hand der Musik betraten auch die Dichter neue Wege. Ein Beispiel, was die Freude am Gesang und an schönen Dichtungsformen leistete, können die beiden **Danielspiele** sein: das eine von Beauvaiser Studenten gedichtet und componirt, das andere von Hilarius, dem Schüler Abälard's, um 1140 (jenes mit den Noten gedruckt von Danjou, Revue de la musique relig. IV, 1848, p. 65, und von Coussemaker, Drames S. 49; dieses, von dem die Noten nicht überliefert sind, von Champollion-Figeac, Hilarii versus et ludi 1838 p. 43, und von Du Méril, Origines p. 241). Zuerst wird die Mene-Tekel-Geschichte dargestellt, dann das Löwengruben-Abenteuer. Der geistige Gehalt ist nicht gross, wohl aber die Fülle der Formen; die Dichter schwelgen in wohlklingenden Reimen und in den mannigfachsten Zeilen und Strophen. Doch der Höhepunkt der formellen Kunst liegt in einer andern Thatsache. Versucht man sich die beiden Stücke neben einander zu schreiben, so geht das vortrefflich; in denselben Scenen sprechen dieselben Personen: ja auch die Reden sind die gleichen, sie sind nur in andere Worte und Zeilenarten gekleidet. Auch Sepet (Bibliothèque .. d. Chartes 1867 S. 248) hat das erkannt 'la différence n'existe que dans l'expression'. Er hat aber nicht die Fragen gestellt, welche sich

daraus ergeben. Der erste Theil des Spiels schliesst mit einem Conductus, d. h. Marschgesang derer, welche den Daniel und die Tempelgeräthe nach Hause geleiten; dann wird König Balthasar getödtet und mit einem Lobgesang auf den neuen König Darius beginnt der 2. Theil. In beiden Spielen finden sich beide Gesänge; ich stelle aber hier den Conductus des Daniel, also den Schluss des 1. Theiles, aus dem Spiel von Beauvais neben den Lobgesang auf Darius, also den Anfang des 2. Theiles, aus dem Spiel des Hilarius, wobei ich mit gleichen Buchstaben gleiche Melodien bezeichne.

	(*Beauvais*) Conductus referentium vasa ante Danielem.		(*Hilarius*) Cantabitur hec laus coram eo (Dario).	
a	Regis vasa referentes,		Ad honorem tui, Dari,	
a	quem Judee tremunt gentes,		quia decet (nos) letari,	
b + c	Danieli applaudentes	gaudeamus;	omnes ergo mente pari	gaudeamus;
d + c	laudes sibi debitas	referamus.	laudes tibi debitas	referamus.
e	Regis cladem prenotavit,		Cuius iugum timent Perse	
e	cum scripturam reseravit;		nec non gentes universe,	
f	testes reos comprobavit		quia summi minimique	
b + c	et Susannam liberavit.	gaudeamus;	sibi subsunt et ubique,	gaudeamus;
d + c	laudes (sibi debitas	referamus).	laudes sibi debitas	referamus.
a	Babylon hunc exulavit,		Cuius iram satis sensit,	
a	cum Judeos captivavit,		quisquis sibi non consensit;	
b + c	Balthasar quem honoravit.	gaudeamus;	cum rex ergo tam potens sit,	gaudeamus;
d + c	(laudes sibi debitas	referamus).	laudes sibi debitas	referamus.
e	Est propheta sanctus dei;		Cuius regno sunt acclines	
e	hunc honorant et Caldei		tam remoti quam affines,	
f	et gentiles et Judei.		ergo regi assistentes	
b + c	Ergo iubilantes ei	gaudeamus,	regis gesta recolentes	gaudeamus;
d + c	(laudes sibi debitas	referamus.)	laudes sibi debitas	referamus.

Offenbar hat der eine Dichter den Wortlaut des andern vor Augen gehabt und aus der benachbarten Scene die ganze Strophenform und die Worte des Refrains herüber genommen, wie auch öfter die Anfänge sich entsprechender Gesänge übereinstimmen. Manche Gründe machen es mir sehr wahrscheinlich, dass Hilarius den Text von Beauvais vor Augen gehabt hat, und dass nicht das Umgekehrte der Fall gewesen ist. Es liegt kein Grund zu Tage, weshalb Hilarius den Text von Beauvais so umgegossen hat, Rede um Rede nur in andere Zeilenarten und natürlich auch in andere Melodien umsetzend: allein die Thatsache selbst ist sicher. Nun bedenke man, welch hohe Kunstentwicklung dazu gehört, dass ein ganzes Singspiel Strophe um Strophe umgedichtet und neu componirt wird. Das benedictbeurer Weihnachtsspiel und der S. 44/48 besprochene Freisinger Ordo Rachelis haben auch Vorlagen in Verse umgearbeitet, aber fast durchweg prosaische; hier aber wird eine durchweg formenschöne und reich componirte Vorlage ganz und gar umgearbeitet. Nach

meinem Urtheil ist dies der Höhepunkt des formellen Kunsteifers in der mittellateinischen Dichtung.

(Der Ludus de Antichristo.) Wenn auch Deutschland keinen so glänzenden Mittelpunkt der Künste und Wissenschaften besass, wie Frankreich an der Universität Paris, so wurde doch in seinen grossen Klöstern und an den Hauptkirchen die Dichtkunst und besonders die liturgische Dichtung jetzt, wie früher, eifrig gepflegt; dafür giebt der Ludus de Antichristo Zeugniss (s. meine Ausgabe in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie, philos.-hist. Klasse 1882). Der Dichter schuf sich selbst einen beweglichen, der Vaganten- und Nibelungenlied-Zeile ähnlichen Dialogvers und wählte auch für die lyrischen Stellen jedenfalls seltene, vielleicht neue Zeilenarten; gut und würdevoll ist der Ausdruck. Aber merkwürdig und in dieser Zeit fast ohne Beispiel ist der politische und patriotische Charakter, den er dem Drama giebt. Das ist kein liturgisches Drama mehr, das man in Frankreich so gut hätte aufführen können, wie in Deutschland; die Subtilität der Franzosen in Glaubenslehren wird als gefährlich getadelt; die Kriegstüchtigkeit der Deutschen warm gelobt; wenn wir die Person des Dichters und die Verhältnisse der Entstehung des Gedichtes kennen würden, so würde es wohl diesen merkwürdigen Ausdruck einer bestimmten Persönlichkeit, ja vielleicht einer Tendenz, noch deutlicher enthüllen.

(Die Erscheinungsscene im Osterspiel.) Die Osterfeier entwickelte sich langsamer als die nicht biblischen Dramen; sie war eben an die Bibel gebunden. Aber jetzt wurde, und zwar, wie es scheint, in Frankreich, ein ausserordentlich wichtiger Schritt gethan: an die Scene am Grabe wurde die Erscheinungsscene angeschoben, d. h. die Begegnung Christi mit Magdalena und mit den 2 andern Frauen. Wichtig war der Fortschritt, minder wegen der neuen Scene selbst, als vielmehr deswegen, weil zum 1. Male Christus als Mann, ja hier als schon verklärter Mensch dargestellt wurde. Davon ist nachher noch zu sprechen. In die Liturgien diese Scene einzuführen, hat man in Deutschland ausser Prag nicht gewagt, und auch in Frankreich nur selten. Wann diese Neuerung aufkam, ist schwer zu bestimmen. Gerhoh von Reichersberg tadelt 1160/3 heftig den Missbrauch der Kirchen zu scenischen Darstellungen des Antichrist und nennt dann auch den ganzen Inhalt des Weihnachtsspiels (oben S. 38). Wäre zu seiner Zeit schon der Erlöser selbst dargestellt worden, so würde man erwarten, dass Gerhoh vor Allem dies sagte und tadelte.

(Die Krämerscene im Osterspiel.) Nach Marcus XVI 1 kaufen die 3 Marien in der Nacht vom Samstag zum Ostersonntag aromata und kommen eben nach Sonnenaufgang zum Grabe. Daraus wurde nun eine neue Scene gebildet: die 3 Marien kommen zum Salbenkrämer, verhandeln und kaufen Salben; dann gehen sie zum Grabe weiter. Dies war die erste Scene, für welche die Evangelien keinen Text boten: also musste er erdichtet werden. Der Dichter hat aber auch wirklich gedichtet. Die Evangelien boten ihm keine Reden, die Liturgie keine Antiphonen, Tropen oder Responsorien für diese Scene: also dichtete und componirte er Verse. Drei Strophen in Fünfzehnsilbern zum Eintritt der 3 Marien; drei Strophen in je 4 Zehnsilbern, mit denen sie sich dem Kaufmanne nähern, und

wieder 3 Zehnsilberstrophen zu der Verhandlung mit dem Kaufmann. Wir haben also hier zwei bedeutende Neuerungen: 1. in der Krämerscene einen ganz weltlichen Stoff, der allein schon das Drama aus der liturgischen Feier hinausdrängte und zum Spiel machte, und 2. die natürliche Folge: die Formen der Liturgie werden durch die Formen der modernen Dichtung ersetzt. Die Reden des Kaufmanns sind noch durchaus würdevoll und ernst. Die Form der Zehnsilber zeigt, dass diese Krämerscene in Frankreich erfunden und in Verse gebracht ist.

(Das Zehnsilberspiel in Deutschland.) Von diesem Zehnsilberspiel sind in Frankreich nur einige Spuren geblieben; dagegen in Deutschland fand es ausserordentlichen Beifall, wurde in vielen Abschriften verbreitet und ist die Grundlage der dramatischen Darstellungen der Osterfeier in Deutschland geworden und geblieben. Der lateinische Text, neben dem in unsern Quellen sich bereits meistens deutsche Uebersetzung findet, ist aber mit weiteren Versen ausgestattet, die sich nicht schon in Frankreich nachweisen lassen. Die Klage der Magdalena im Beginn der Erscheinungsscene ist in 3 Zehnsilberstrophen gekleidet, ein bescheidener Anfang zu der bald sehr pathetischen Ausführung dieser Magdalenenklage; später spricht Christus zur Magdalena in 4 Achtsilber-Strophen und Maria verkündet dann ihr Erlebniss in einer Zehnsilberstrophe. Die Erscheinungsscene ist fast immer in Deutschland wie in Frankreich *vor* dem mit der Sequenz Victimae paschali oder mit dem Apostellauf verbundenen Aufzeigen des Schweisstuches eingeschoben und dadurch sind Widersprüche in's Spiel gebracht.

(Uebersetzungen in den Dramen.) Damit die Laien das, was sie hörten, und die Nonnen das, was sie sängen, auch verstünden, hatte man schon seit alter Zeit die Hymnen übersetzt. Demselben Zwecke dienten Liturgien, wie jene deutsch-lateinische Fassung der Engelscene am Grab, die Schönbach in der Zeitschrift f. d. Alterthum 20 S. 134 veröffentlicht hat. In Frankreich hatten die Studenten von Beauvais schon um 1140 in ihrem *Danielspiel* die Refrains gebraucht 'vien al roi' 'parler a toi' 'savoir par toi' 'cestui manda li rois par nos' 'en vois al roi par vos' 'g'en vois al roi'. In das *Sponsus-Spiel* sind 7 französische Zehnsilberstrophen eingesetzt, mehr zur Weiterführung des Textes als zur Uebersetzung. In dem Spiel von *Origny*, das im 14. Jahrh. abgeschrieben ist, sind schon die Spielanweisungen französisch; im Uebrigen ist die Vertheilung der Sprachen fein und bezeichnend; die mehr liturgischen Theile sind lateinisch geblieben; dagegen ist zunächst die weltliche Krämerscene französisch in Zehnsilberstrophen, da der erste Theil nur eine Uebersetzung des lateinischen Zehnsilberspieles ist; dann ist die moderne lyrische Magdalenenklage hier ganz geschickt mit dem liturgischen Vorspiel der Erscheinungsscene, dem Gespräch des Engels mit der Magdalena, in Eins verwoben und an den lateinischen liturgischen Text dieses Vorspiels reihen sich 8 französische Strophen in Achtsilbern, worin Magdalena klagt, der Engel tröstet. Dagegen in Deutschland liegt, wie mir scheint, eine klare Entwicklung vor. Wie schon Kummer in den trefflichen Einleitungen zu den Erlauer Spielen (bes. S. XXXIV—XL) ausgeführt hat, findet sich der lateinische Text des vollständigen Zehnsilberspiels in Deutsch-

land nie allein, sondern alle Abschriften gehen auf ein Exemplar zurück, worin den in Versen geschriebenen Stellen eine deutsche Uebersetzung beigegeben war. Diese Uebersetzung wurde bald die Hauptsache; sie wurde wieder verschönert, ja mitunter wurde sie ganz neu gemacht. Damals wurde aber in der Regel mehr nachgedichtet als übersetzt. So fand dann Jemand hinter einer lateinischen Strophe in dem einen Exemplar diese deutsche Strophe, in einem andern Exemplar eine ganz andere, aber ebenfalls hübsche: er schrieb also in sein Exemplar eine nach der andern. Ein Dritter, der dieses Exemplar besass, fand wieder eine andere deutsche Strophe und schrieb sie zu den beiden andern. Endlich liess oft ein Abschreiber die lateinischen Originalstrophen weg; so stand ein deutscher Spieltext da, der nun wiederum verschönert und umgearbeitet wurde, dessen Dasein aber dazu anregte, in deutscher Sprache irgend welchen Stoff dramatisch zu behandeln. Ein Beispiel für diesen Uebergang wird später die Besprechung der Sequenz 'Flete fideles animae' und der Tafeln 14 und 15 geben. So viel ich sehe, ist es gerade das Osterspiel in Zehnsilbern gewesen, an welchem sich, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, dieser wichtige Uebergang vollzog.

(Wächterscenen im Osterspiel.) Matthaeus allein erzählt von den Wächtern, die Samstag früh an Christi Grab aufgestellt, in der Osternacht durch den erscheinenden Engel betäubt, zuletzt von den Juden bestochen und vor Pilatus gesichert wurden; von ihnen sprachen auch einige Antiphonen. Der dramatische Eifer im Anfang des 13. Jahrhunderts fügte auch diese Scenen zum Osterspiel. Die 3 vorhandenen Texte der Anfangsstufe (das Resumé aus Coutances, unsere Tafeln 8—11 und das Spiel von Tours) zeigen, dass jeder Text, unabhängig von dem andern, für sich gearbeitet ist. Es brauchte 3 Scenen: die Aufstellung der Wächter, welche Scene den Anfang des Spiels auf Samstag Morgen vorschob; die Erscheinung des Engels in der Osternacht und die schliessliche Bestechung der Wächter; in dem Spiel von Tours und in dem unsern auf Tafel 11 wird auch die Bestechung abgemacht, ehe die Scene am Grabe zwischen den 3 Marien und dem Engel beginnt.

(Christus auf der Bühne.) Der erste Entwurf der Erscheinungsscene, die S. 58 besprochene liturgische Feier, war schlicht und anspruchslos; und doch hat der, welcher es zuerst wagte, Christus in Dramen auftreten zu lassen, damit einen Geist geweckt, der im mittelalterlichen Drama mehr und mehr die Herrschaft gewann und dasselbe zuletzt gänzlich umgestaltete. Bis dahin hatte man den Säugling Christus neben der Kindbetterin Maria den kindlichen Gläubigen gezeigt. Jetzt erschien die erhabene Gestalt des Gottmenschen, wie er als Prophet die Menschen lehrt; wie er als Mensch Beschimpfungen und Qualen jeder Art wirklich empfindet, aber als Gott überwindet; wie er als Triumphator aus dem Grabe sich erhebt und die Pforten der Hölle zerbricht; wie er dann als Mensch seinen Getreuen geheimnissvoll erscheint, bis er zuletzt in Glorie sich in den Himmel erhebt. Vor der Darstellung eines solchen Stoffes schrumpfte natürlich das Weihnachtsspiel zu einem heitern Nebenspiel zusammen. Früher konnten die Dramen, welche nicht an neutestamentliche Texte gebunden waren, rascher und einheitlicher dem neusten Geschmack entsprechend

ausgeführt werden, als die Weihnachts- und Osterspiele. Jetzt im 13. Jahrhundert richtete sich der Eifer weit mehr der Darstellung des Erlösungswerkes zu und blieb demselben dauernd so eifrig zugethan, dass man diese Zeit als eine neue Periode des mittelalterlichen Dramas ansehen muss. Die dramatische Ausgestaltung dieses gewaltigen Stoffes war die Arbeit des 13.—15. Jahrhunderts. Diese Arbeit wurde natürlich nur langsam geleistet. Wir wissen auch nichts von genialen Dichtern, welche ewig denkwürdige Fassungen des ganzen Stoffes oder einzelner Theile geschaffen hätten, und fast alle uns erhaltenen Fassungen leiden an diesem oder an jenem Mangel; allein ein höherer Meister hat an dem Werk geschafft: das Volk selbst; durch seinen Beifall und seinen Tadel wurden nach und nach die Scenen eines Ganzen ausgeschieden, welches Ganze in kümmerlichen Auszügen und Umarbeitungen noch jetzt die Hörer ergreift, damals aber das Volk so erfasste und zu solcher Theaterleidenschaft brachte, dass die Obrigkeit einschritt. Diese dramatischen Darstellungen des Lebens Christi im 13.—16. Jahrhundert sind es, aus welchen Shakespeare und das moderne Drama, Lustspiel wie Trauerspiel, geistig gewachsen sind, nicht die antiken Dramen oder deren matte Nachbildungen in der Zeit der Renaissance.

(Auferstehungsscene Höllenfahrt.) Ich betrachte zunächst das weitere Auftreten Christi im Osterspiel, obwohl diese Scenen vielleicht etwas später ausgearbeitet sind als die Darstellung der Passion versucht worden ist. 'Niedergefahren zur Hölle und am 3. Tage wieder auferstanden von den Todten' war Christus, wenigstens nach dem Glaubensbekenntniss; schon in Hartker's Sammlung schildert eine Reihe von Antiphonen sowohl die Grabesruhe Christi als sein Eindringen in die Hölle, wo er als Sieger und König die Väter des alten Bundes befreit und einstweilen ins Paradies führt. So wurde zunächst die Auferstehungsscene geschaffen. Für den Text dieser Scene lässt sich keine bestimmte Fassung in Prosa oder in Versen nachweisen; es genügte zu wissen, dass eine solche Scene dargestellt werden sollte; in jeder Gegend konnte man dann passende Antiphonen und Responsorien auslesen und diese während der Auferstehung vom Chore singen lassen oder dieselben theils den Engeln, welche Christo die Insignien überreichen, theils ihm selbst in den Mund legen. Die Hauptsache war hier die *Inscenirung* der Auferstehung. Dafür konnten vorhandene *bildliche* Darstellungen die Anleitung geben, — wenn solche vorhanden waren. In ältester Zeit hatte man die Auferstehung dargestellt, indem ein Kreuz oder andere Symbole über dem Grabe schwebten oder indem Christus aus dem römischen Grabestempel heraustrat; meistens hatte man sie ersetzt durch die Darstellungen des Engels und der kommenden Marien oder des der Magdalena erscheinenden Christus[1]. Gab es wirklich schon

1) *Keine* Darstellung der Auferstehung findet sich z. B. in der Uebersicht der in 4 Perikopenhandschriften und in 3 deutschen Bildercyklen enthaltenen Darstellungen, welche giebt Beissel, die Bilder der Handschrift des K. Otto in Aachen 1886, S. 54. Auch in dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg war die Auferstehung nicht dargestellt; s. die Ausgabe von Straub-Keller S. XVI. Die im 13. Jahrhundert entstandene Vita rythmica B. V. Mariae (Stuttgarter liter. Verein no. 180) lässt ausdrücklich Christus aus dem geschlossenen Grabe hervorgehen und sagt Nichts von irgend welchen begleitenden Ereignissen: V. 6091 de *clauso* tumulo redivivus

vor der ersten Inscenirung der dramatischen Scene bildliche Darstellungen der Auferstehung mit derselben Inscenirung, so war diese auf demselben Wege gefunden, auf welchem die Inscenirung im Drama gefunden sein muss, falls diese die frühere ist: wie nach dem Bericht des Matthäus der Engel in blendenden Lichtmassen unter Erdbeben am Grabe erschien, so öffnet sich unter Donner und Blitz die Erde und lässt Christus emporsteigen; also die 2 Leuchter mit 10 brennenden Kerzen, vor denen die Wächter im Spiel von Coutances zu Boden stürzen, sind nichts Anderes als 'der Donnerklapf mit Büchsen gemacht, indem der Salvator das Grab uffstosst' im Spiel von Donaueschingen. Die Insignien und die Tracht Christi variiren natürlich.

Die Höllenfahrt, angedeutet durch I. Petri 3, 19 und in das Glaubensbekenntniss aufgenommen, ist schon in der Liturgie durch weit verbreitete und dramatische Antiphonen und Responsorien ausgemalt, wie 'Cum rex gloriae'.., 'Hodie portas mortis et seras pariter salvator noster disrupit' u. s. w. Also konnte man ohne zu grosses Bedenken den Bericht des lateinischen Evangeliums Nicodemi ausnützen, welcher in völlig dramatischer Weise diese Höllenfahrt erzählt. Ob nur Christi Geist in die Hölle fuhr oder auch der Leib, ob also Christus vor oder nach der Auferstehung die Hölle besuchte, darüber stritten sich die Theologen; deshalb gehen auch die Dramendichter auseinander. In unserm Osterspiel (Tafel 10) kündet der Engel Christi Auferstehung an mit den Worten 'Resurrexit victor ab inferis'. Dagegen in den deutschen Spielen (ausser der frankfurter Rolle), in welchen diese beiden Scenen eingeschoben sind — sie werden stets zusammen eingeschoben — steht immer zuerst die Auferstehung, dann folgt die Höllenfahrt. In Frankreich zeigen die Passion und Resurrection bei Jubinal II (S. 290 und 338) zuerst die Auferstehung, dann die Höllenfahrt. Dagegen in der provenzalischen Passion scheint die Höllenfahrt voranzugehen; wenigstens giebt Chabaneau (Revue des Langues Romanes 1885, S. 10) als Inhalt an: Jesus descend aux enfers et en retire Adam et les patriarches. Il monte au ciel (dann folgt die Engelscene der Marien am Grab), und sicher geht die Höllenfahrt voran bei Mercadé (V. 18059—18231, besonders 20300—20819—21259) und bei Greban (V. 26224—26425, wozu 28866—28986 gehören); erst nach der deutlichen Ankündigung bei Mercadé 21248 'je veul raparier maintenant a mon corps et lui rendre vie' und bei Greban 28949 und 28966 'L'esprit de Jesus nous a desrobés sus et jus. Et son corps? Il est au tombeau?' folgt die Auferstehung. Dieselbe Ordnung zeigt die um 1350 geschriebene frankfurter Rolle (Froning, das Drama des Mittelalters, S. 363 und 364); das hier skizzirte Spiel hatte eben nicht,

---

exit. Erst als die 3 Marien kommen und rathlos vor der mächtigen Deckplatte stehen, da bebt die Erde, der Engel kommt vom Himmel, wälzt den Stein weg und die Wächter fallen nieder: V. 6100. So wenig hatten diese Leute die Vorstellung von Christi Auferstehung, die wir jetzt haben. Dagegen der Dichter der Erlösung (Quedlinburger Bibliothek der Nat. Lit., Bd. 37, V. 5170 und 5259) ist schon stark vom Drama beeinflusst: bei einem Donnerschlag stürzen die Ritter nieder; die Erde bebt und 'der ware heilant uz dem grabe stunt zuhant'; vom Engel ist hier überhaupt nicht die Rede; nachher finden die 3 Marien den Stein abgenommen und innen einen Engel sitzen.

wie die andern deutschen cyklischen Darstellungen des Erlösungswerkes das Osterspiel in 2 Abtheilungen aufgenommen, sondern die frühere einfachere Fassung desselben (no. 260—318), welcher dann aus andern Quellen 3 Scenen vorgeschoben wurden, in denen kurz die Soldaten aufgestellt werden (no. 247—250*a*), Christus im höchsten Glanze (vestibus triumphalibus nebst corona cum diademate und crux cum vexillo) die Hölle stürmt (no. 251—255), endlich 'revertitur ad sepulcrum' und aufersteht (no. 255*a*), worauf die Wächter sofort den Juden und Pilatus berichten und von ihnen bestochen werden (no. 256—259*b*).

(Das Osterspiel in 2 Abtheilungen.) Natürlich gerieth durch diese neuen Einschiebungen der ursprünglich so einfache Bau des Zehnsilber-Osterspieles in Deutschland noch mehr ins Wanken. Da hat nun derjenige, welcher diese Einschaltung vornehmen wollte — es ist derselbe, welcher die Strophengruppen 'Heu nobis internas mentes' *und* 'Omnipotens pater altissime' vor der Krämerscene umgestellt und später die Scene zwischen Magdalena und dem Gärtner in 2 Auftritte zerlegt hat —, in überraschender und einfacher Weise geholfen. Er schied die ganze Scenenmasse in 2 Schaaren: I. ein Wächterspiel, II. ein Marienspiel. Im Wächterspiel stellen die Juden und Pilatus die Wächter auf; der Engel schlägt sie nieder; Christus ersteht und geht in die Hölle, wo sich eine lange Scene mit den Vätern des alten Bundes und den Teufeln abspielt; die Soldaten werden endlich durch Boten, Juden oder Pilatus geweckt, zanken sich und lassen sich zuletzt bestechen. Diese letzte Scene hat einen für die ganze künftige Entwicklung bedeutenden Inhalt bekommen. Die Wächter sind nicht mehr die unbedeutenden Statisten des früheren Osterspieles, sondern sie haben Christum auferstehen gesehen und treten entschieden als Zeugen dafür ein, in dem einen Text aus innerer Ueberzeugung[1]) gewissermassen als die ersten Christen, in dem andern aus Gewinnsucht; das Ende ist, dass sie viel Geld bekommen. So begreift es sich, dass diese Scene lang wird (bei Mercadé V. 22197—22750, bei Greban V. 29986—30630) und das Wächterspiel gut abschliesst. Im *Marienspiel* kommen die Marien zum Kaufmann und treffen mit den Engeln am Grabe zusammen, dann klagt Magdalena, spricht mit dem Gärtner in 2 Auftritten und wird von Christus mit einer längeren Rede beglückt; das meldet sie den Jüngern; dem ungläubigen Thomas erscheint Christus; das Aufzeigen des Schweisstuches mit dem Absingen der Sequenz Victimae und mit dem Apostellauf beschliesst die Handlung: kurz, wir haben zu unserer Ueberraschung das alte Zehn-

---

1) Auch die durchaus lateinische Rolle des 4. Wächters aus einer die Passion und die Auferstehung umfassenden, also späten Darstellung des Erlösungswerkes, welche De Bartholomaeis aus einem Blatte in Sulmona im Bullettino dell'Istituto storico Italiano 1889 no. 8, S. 162 veröffentlicht hat, schliesst

Hoc testamur, hoc fatemur, neque vera diffitemur: o Judei credite!
Jesus tectus vase pulchro, resurrexit de sepulchro: alleluya canite!

De Bartholomaeis giebt 'vero diffidemur'; allein sein Text erweckt überhaupt viele Bedenken; entweder ist das Blatt ungewöhnlich fehlerhaft geschrieben oder es sind gute Ergebnisse zu erwarten von einer neuen Vergleichung, welche dieses wichtige Stück — es ist bis jetzt das einzige Mystère in lateinischer Sprache — ohnedies verdient.

silberspiel wieder vor uns, aber wieder befreit von den Wächterscenen. Dies Osterspiel in 2 Abtheilungen hat sich als Ganzes erhalten oder in seinen einzelnen Abtheilungen; endlich ist es dieses Osterspiel in 2 Abtheilungen, welches, in die grossen Spiele (ausser der Frankfurter Rolle) eingesetzt, die betreffenden Scenen geliefert hat[1]).

(Passions-Spiel.) Das Hauptziel der dramatischen Dichter des 13. und 14. Jahrhunderts war, darzustellen, wie der Erlöser wirkte und starb. Lateinische Versuche, diese Aufgabe zu lösen, sind bis jetzt wenige veröffentlicht. Die Passion auf den Tafeln 5—7 begreift die eigentlichen Leidenstage, Gründonnerstag und Charfreitag. Der Text besteht nur aus unveränderten Evangelienstellen und nur ein Mal ist gestattet, dass 'Maria planctum faciat quantum melius potest'. Wenn dieser Text ein wirkliches Spiel darstellte, dann gäbe er ein schlechtes Zeugniss für das Geschick dieses Dramatikers. Doch der Anfang 'ludus breviter de passione' und der Schluss 'et ita inchoatur ludus de resurrectione: *Pontifices* O domine recte meminimus', wonach also unmittelbar folgt das grosse, reich ausgestattete Osterspiel in Versen, dessen Anfang Taf. 8—11 enthalten, beweist, dass dieser Text eine besondere Bestimmung gehabt haben muss: wohl, wie ich oben S. 31 vermuthet habe, als kurze Einleitung zu dem eigentlichen, prächtigen Festspiel des Ostertages.

Denn dass schon diese Leute des 13. Jahrhunderts ziemlich geschickte Dramaturgen waren, zeigt das benediktbeurer Passionsspiel (Bl. 107—111 der Handschrift, bei Schmeller no. 203). Im Text der Carmina Burana haben wir natürlich nicht die ursprüngliche Fassung, doch besitzen wir noch kein älteres Muster. Die Bibelstellen sind oft leicht abgeändert; dann sind Angaben der Evangelien dramatisirt. So wird des Lucas (7, 36) Erzählung 'rogabat autem illum quidam de Pharisaeis, ut manducaret cum illo; et ingressus domum Pharisaei discubuit' zu der kleinen Scene: *Tunc veniat Pharisaeus et vocet Jesum ad cenam* Rabi, quod interpretatur magister, peto,

1) Die dramatische Darstellung der Höllenfahrt scheint es zu sein, welche den Gedanken zu einer neuen liturgischen Feier in Süddeutschland geweckt hat, zu der sogenannten Commemoratio dominicae resurrectionis. Texte derselben drucken Milchsack S. 127 und 135 und C. Lange in der Zeitschrift f. d. Altherthum 29, 1885, S. 249 (und einen lückenhaften und schlechten S. 255). Nach Hoeynck, Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bisthums Augsburg 1889, S. 220, wurde diese Feier 1453 in Augsburg eingeführt; Hoeynck giebt eine lebendige Schilderung derselben: kurz nach Mitternacht wird in aller Stille der heilige Leib erhoben (vgl. die geheimnissvolle Auferstehung); dann zieht der Priester in Begleitung durch die Nacht über den Kirchhof an ein Seitenthor der Kirche (wie Christus von den Engeln geleitet an das Höllenthor); er klopft an mit dem Fuss oder mit dem Bischofsstab (fortiter percutiat) unter dem Gesang 'Tollite portas, principes, vestras et elevamini, portae aeternales, et introibit rex gloriae'. Unter Kettengerassel fragt drin eine Bassstimme (= Teufel) 'Quis et iste rex gloriae?'. Der Geistliche antwortet 'Dominus fortis et potens, dominus potens in praelio'. Dreimal wird geklopft und dreimal werden diese Sätze gesungen, dann öffnet sich das Thor. Diese Feier, welcher dann die visitatio sepulcri = Marienspiel folgte, entspricht also genau unsern beiden Scenen der Auferstehung und der Höllenfahrt. In der Kirche wollte man kein Spiel; deshalb ist die Auferstehung nur symbolisch dargestellt; der Zug über den Kirchhof und die Scene draussen am Kirchenthor im Dunkel der Nacht schienen nicht anstössig. Die Ausgestaltung der Feier beweist, dass hier eine merkwürdige Entwicklung vorliegt: die Darstellung auf der Bühne hat eine Darstellung in der Liturgie veranlasst.

ut mecum hodie velis manducare. *Jesus respondet* Fiat ut petisti. *Pharisaeus dicat ad servum* Ite cicius, preparate sedil*ia* ad mense convivi*a*, ut sint placenc*ia*. So werden auch die verschiedenen Evangelien in einander geflochten; z. B. zwischen die Verse des Lukas 7, 39 und 40, werden die beiden Verse des Matthaeus 26, 8 und 10 geschoben, der Vers 8 aber wird nicht einem discipulus oder einem quidam, sondern nach Johannes dem Judas zugetheilt, weil dadurch dessen Verrath begründet werden kann. Eine Anzahl Sätze in Reimprosa sind frei erfunden; Antiphonen der Kirche sind nicht viele verwendet, dafür sind einige pathetischen Partien, so die Schilderung der Magdalena 'in gaudio', ihrer Reue und der Mutter Maria am Kreuze durch moderne Strophen eindringlich gemacht. Von diesen Strophen sind nur wenige mit deutscher Uebersetzung begleitet; eingelegt scheinen 2 deutsche Lieder ohne lateinischen Text. Ausser einigen Worten des Longin (am Schlusse) findet sich kein deutscher Dialog, so dass die dem Schlusse zugesetzten deutschen Wechselreden des Joseph und Pilatus sicher nicht zu diesem Spiel gehörten; vgl. oben S. 14. Die Formen des Spieles sind also neben den vielen Evangelienstellen doch reichlich mit lyrischen Bestandtheilen verschönert.

Der Inhalt umfasst ziemlich viele Zeit in wenigen und kurzen Handlungen: einige Jünger werden berufen; Christus zieht in Jerusalem ein; speist bei Simon und erweckt den Lazarus; Judas verhandelt mit den Priestern; dann folgen das Gebet auf dem Oelberg, die Gefangennahme, die Verhandlungen mit Pilatus; Tod des Judas; Weg zum Kreuz, Tod am Kreuz und Longinus; mit der Spottrede 'Alios salvos fecit, se ipsum non potest salvum facere' bricht das Erhaltene ab.

Breiter ausgeführt mit verschiedenen Gesängen sind nur 2 Scenen: die Scene am Kreuz zwischen Christus, Maria und Johannes und vorher die mit dem Gastmahl bei Simon verbundene Scene von der fröhlichen und reuigen *Magdalena*. In dem spätern am Schlusse unvollständigen Wiener Passionsspiel (gedruckt im Archiv f. d. Geschichte deutscher Sprache und Dichtung I 1874 S. 355, dann bei Froning S. 302), welches mindestens ebenso viele deutsche als lateinische Verse enthält, und in dem 4. Erlauer Spiele, welches, fast ganz deutsch, nur ein Vorspiel und dann die Magdalenenscene unvollständig enthält, ist die Ausführung dieser Scene fast noch breiter. Vielleicht war damals, als die benediktbeurer Passion zusammengestellt wurde, als Gegenstück zu dem alten Osterspiel, in dem ja Magdalena die Hauptrolle spielt, ein Spiel von der sündigen und reuigen Magdalena in Deutschland — denn dahin zeigen die Versmaasse — vorhanden und wurde von dem Zusammensteller in sein Passionsspiel eingesetzt. Wie dem auch sei, diese Magdalenenscene nimmt bei der Menge von Scenen, welche diese benediktbeurer Passion umspannt und bei der Kürze, mit welcher alle andern hehandelt sind, unverhältnissmässig viel Raum ein.

Die Aufgabe, in einer Menge von Scenen das Wirken und dann das Leiden Christi darzustellen, war neu und für die Art der Ausführung der Scenen selbst lagen verschiedene Wege vor Augen: einerseits die liturgischen Feiern, gefügt aus Bibelworten und verschönert durch Antiphonen und Sequenzen; anderseits die nicht liturgischen Spiele, wie das Danielspiel und der Antichrist, welche mit den neuesten

Mitteln der Dichtkunst ausgeführt waren, und nach deren schönen Formen sogar liturgische Feiern wie im freisinger Rachelspiel und im benediktbeurer Weihnachtsspiel ganz neue Gewänder erhalten hatten. Hier den richtigen Weg zu finden, war nicht leicht und die Schwierigkeit des Versuches mag die ungleiche Ausführung des benediktbeurer Passionsspieles verursacht haben.

(Rolle der Mutter Maria.) Der rechte dramatische Sinn zeigt sich darin, dass der seelische Gehalt der Menge von Scenen vertieft wurde, indem allmählich einzelne Figuren mehr herausgearbeitet wurden, wie z. B. Judas, aber ganz besonders die *Mutter Maria*. In den Evangelien kommt in der Passions- und Auferstehungsgeschichte Christi die Mutter Maria auffallender Weise gar nicht vor, ausser dass der Evangelist Johannes (XIX 25/27) erzählt, sie sei mit ihm und 2 andern Marien am Kreuz gestanden und Christus habe ihm sie als Mutter anvertraut. Die Leute des Mittelalters verehrten ja die Mutter Maria ausserordentlich und füllten deshalb die vermeintliche Lücke der Evangelien aus ihrer Phantasie und Combination aus. Ein für unsere Zwecke belehrendes Beispiel bietet das *Osterspiel*. Marcus 16, 9 sagt ja ausdrücklich 'Christus apparuit primo Mariae Magdalenae', und hierauf hauptsächlich ist der hohe Ruhm der Magdalena gegründet; von der Mutter Maria ist hier bei keinem Evangelisten oder sonstwo die Rede. Dagegen die früh im 13. Jahrhundert geschriebene Vita rythmica BVMariae (Stuttgarter Verein no. 180, V. 6130) sagt schlankweg: Jesus vero, cum surrexit, primo sue pie apparebat genitrici, dulcissimae Marie; allerdings hat sich der Dichter wenige Verse vorher mit interessanten Wendungen wegen der Benützung der Apocrypha entschuldigt. Ehrlicher ist der Verfasser der Erlösung (Quedlinburger Bibliothek Bd. 37 V. 5353); er hat erzählt, wie Christus der Magdalena erschien; dann fügt er hinzu: bescheiden wil ich uch den droum (aleine ich ez doch nie gelas), daz sie daz erste mensche was, die unsers herren drost vernam. In den meisten *Osterspielen* und spätern kyklischen Spielen ist, den Evangelien entsprechend, von Maria keine Rede; doch manche haben auch den 'droum' der Erlösung gehabt; die provenzalische Passion (Revue d. lang. Rom. 1885 S. 16, und die Umarbeitung in den Mystères provençaux S. 110 = Bibliothèque méridionale III) schieben die Mutter Maria vor: vom Grabe weg bringen ihr zuerst die Marien die frohe Botschaft und das Schweisstuch, und wiederum, als Jesus der Magdalena erscheint, heisst er sie zuerst zu seiner Mutter zu gehen. In der Resurrection (Jubinal II S. 347—357) will die Mutter Maria mit zum Grabe gehen und will dann (nach andern Mustern) in einer Streitrede beweisen, dass der Engel Gabriel mit den Worten des englischen Grusses 'Ave Maria' u. s. w. sie getäuscht habe. Greban hat sein Drama so gewendet, als wolle er gegen eine solche Darstellung die Mutter Maria ausdrücklich verwahren: schon Gott Vater sagt, Maria hoffe mit festem Glauben, dass Christus auferstehen werde und Maria spricht für sich denselben festen Glauben aus; dann verkündet Gabriel ihr Christi Auferstehung und sofort kommt zu ihr, als erster, Christus selbst (Greban V. 29058—29069, 29112—29180); ebenso der bretonische Dichter, der ja Greban oder eine der Umarbeitungen des Greban, aber

stets in geistreicher Weise, verarbeitet hat (s. Villemarqué, Le grand mystère de Jesus p. 179). Dieselbe Scene findet sich in Deutschland im Spiel von Donaueschingen (Mone II 345), im Augsburger und im Alsfelder Spiel V. 7707/23; hier ist geschickt die Antiphone 'regina celi laetare' verwerthet; aber ziemlich überflüssiger Weise ist der Vorbote Gabriel beibehalten, dem sein Herr auf dem Fusse folgt.

Mit viel mehr Recht wurde die Mutter Maria in der Leidensgeschichte Christi in den Vordergrund gestellt. Wenn sie am Kreuze erschien, so wird sie auch den ganzen Tag über nicht zu Hause geblieben, sondern ihrem Sohne möglichst gefolgt sein; ebenso selbstverständlich ist es, dass sie am Kreuze wie vorher während des Schreckenstages ihren Schmerzen auch in Worten Ausdruck gegeben hat. Dies war auch schon im 12. Jahrhundert die gangbare Anschauung, und z. B. die erwähnte Vita rythmica BVMariae schildert, wie Maria auf die Nachricht von Christi Gefangennahme aus Bethania in die Stadt eilt, dann Christus auf dem Leidenswege zum Kreuz begleitet und bis zur Bestattung dort bleibt, und wie sie dabei in vielen Klagen dem Uebermass ihrer Schmerzen Ausdruck giebt. Viele einfachen Gedichte oder kunstreichen Sequenzen suchen in verschiedenen Wendungen der Fülle von Gefühlen gerecht zu werden, welche das Geschick der Maria erregt; von ihnen war früher die Sequenz 'Planctus ante nescia' so bekannt, dass sie auch im benediktbeurer Passionsspiel nur mit dem Anfang citirt wird; später wurde 'Stabat mater dolorosa' beliebter. Auch Prosatraktate suchten die Schmerzen Maria's zu schildern; besonders verbreitet war ein Traktat, der oft dem heiligen Bernhard zugeschrieben wurde, worin Maria selbst die Ereignisse bis zum Begräbniss erzählt; vielerlei Bruchstücke von Gedichten und manche Hexameter sind in die hochrhetorische Darstellung eingeflochten. Viel trockener und dürftiger ist ein oft dem Anselm von Canterbury zugeschriebener Dialogus de passione Christi, wo Maria über ihre Erlebnisse verhört wird[1]).

---

1) Den Planctus des Bernhard hat zuletzt gedruckt W. Mushacke, Altprovenzalische Marienklage 1890 S. 41; den Dialog des Anselm Oscar Schade in einem Hallenser Universitätsprogramm 1870; die Zusätze zu dem Texte Schade's, welche Schroeder aus einer Leipziger Handschrift in Germania XVII S. 231 veröffentlichte, sind Stücke des Planctus des Bernhard, zum Theil jedoch für den Dialog anders inscenirt. Da nach F. C. Köpke dann Steffenhagen in der Zeitschrift f. d. Alterthum 13, S. 523 und Goedeke I S. 227 und 470 mehrfach eines Gedichtes in der Königsberger Handschrift no. 905 über Christi Passion Erwähnung gethan haben, so sah ich die Handschrift selbst ein. Wer einst dies in einem mittel-niederdeutschen Mischdialekt geschriebene Gedicht aus dieser Handschrift des 14. Jahrhunderts herausgeben will, wird ansehnliche Hilfe zur Beurtheilung und zur Kritik desselben an dem Planctus des Bernhard haben; denn, so viel ich sah, ist das ganze Gedicht eine ziemlich getreue Verarbeitung jenes lateinischen Traktates. Bl. 19*b* und 20*a* dieser Handschrift folgen Verse mit dem Anfang 'Sancta Maria suze koningin', in deren Schluss von Tugenden gesprochen wird. Bl. 20*b*—27 steht ein längeres Gedicht, der Kranz genannt, mit dem sinnigen Gedanken, dass der Mensch, welcher in den Himmel eingehen will, einen Kranz aus näher beschriebenen Tugendblumen auf dem Haupte tragen muss. Da nun der Bl. 20*b* stehende Anfang 'swelich mensche sich wil lazen Vf die hyemel strazen' auch in einer Wiener Handschrift, Hoffmann no. XCIII 7, das Gedicht anfängt, so sollte man meinen, die Verse Bl. 19*b* und 20*a* müssten ein selbständiges Gedicht sein. Allein der Kölner Druck von 1514 'Marien Clage mit einem Krantz der gotlichen Leiffde', den O. Schade, Geistliche Gedichte vom Niederrhein, wieder gedruckt hat, enthält

In der benediktbeurer Passion ist Maria nur am Kreuze zugegen und klagt, 'exhibens multos planctus'; aber in den späteren deutschen und französischen Spielen ist sie Christus auf dem ganzen Wege, am Kreuze und noch beim Begräbniss mit ihren Wehklagen zur Seite.

Wie wurden nun diese Scenen mit packendem Texte ausgestattet? Auf dieselbe Weise wie die alten liturgischen Feiern und wie noch in neuester Zeit offenbar die Scenen der sündigen und der reuigen Magdalena. Lieder und Sequenzen, welche die Klagen der Maria ausdrückten und überall als gut anerkannt und beliebt waren, wurden eingelegt. So stehen in der Kreuzesscene der benediktbeurer Passion zuerst 4 deutsche Strophen; dann 4 lateinische 'Flete fideles animae'; weiter eine lateinische 'Mi Johannes planctum move', dann nur die Anfangsworte der Sequenz 'Planctus ante nescia', hierauf noch einmal 'Mi Johannes' und endlich 4 Zeilen 'O Maria tantum noli lamentare . .'. Derartige Lieder wurden aber rasch in die deutsche oder in die französische Sprache übersetzt und hier sogar zu kleinen scenischen Darstellungen ausgearbeitet. Von diesen besonderen Dichtungen der Marienklagen war die berühmteste jene, welche deshalb in der benediktbeurer Passion nur mit den Anfangsworten 'Planctus ante nescia' citirt wird; von den dramatisirten Marienklagen ist bis jetzt wohl die lebendigste die von Bordesholm, welche Müllenhoff in der Zeitschrift f. d. Alterthum 13 S. 290—319 herausgegeben hat: Maria und Johannes sprechen hier gut aus, was in diesen Schreckensstunden Mutter und Freund empfinden.

Aus diesen lateinischen, deutschen oder französischen Klageliedern schöpften die dramatischen Dichter kleinere oder grössere Stücke; noch mehr aber hatten an ihnen die Regisseure immer eine reiche Fundgrube, aus denen sie nach Belieben Stücke holen konnten, deren Wirkung sie sicher waren. Die Ausdrücke in der Benediktbeurer Passion, 'mater domini omni ploratu exhibens multos planctus' und auf Taf. 7 'planctum faciat quantum melius potest', weisen gewiss den Regisseur auf diese Fundgrube. Schönbach, 'über die Marienklagen' 1874, hat nachgewiesen, wie der berühmte Planctus 'planctus ante nescia' schon im 12. Jahrhundert in's Deutsche übersetzt, dann in mannigfachen deutschen Umarbeitungen verbreitet worden ist und die wesentlichsten Textesstücke für die Marienscenen in den deutschen Passionen geliefert hat[1]).

---

hinter einander die Verse von Bl. 19*b*—20*a* und 20*b*—27 verarbeitet; also gehören entweder die 2 Gedichte doch zusammen, oder die in Köln gedruckte Umarbeitung ist von Jemandem gemacht, welcher eben die Königsberger Handschrift in Händen hatte und die 2 Gedichte für eines hielt und zusammenarbeitete. Zum Kranz vgl. Wackernagel Kirchenlied II 657 662.

1) Schönbach S. 2 findet für die Versikel II und III des deutschen 'Planctus ante nescia', welche in ziemlich vielen Marienklagen und Dramen wiederkehren, keine lateinische Vorlage. Sollte nicht die Strophe 13/14 der alten Sequenz 'Moestae parentis' (Kehrein S. 181) die Vorlage gewesen sein?:

Weinen was mir unbekant,	Mater laeta concepisti
sit ich muoter was genant	et dolorem non sensisti,
und doch mannes ane.	quando virgo peperisti
nu ist ze weinen mir geschehen,	tuum unigenitum:
sit ich dinen tot muoz sehen,	Cum usura nunc solvisti
den ich ane swaere gar	poenas, quas tunc evasisti,
muoter unde meit gebar.	videns modo morte tristi
	mori tuum filium.

Ich möchte hier ein Gegenstück dazu hervorheben, das zwar nicht bedeutend ist, das aber in Deutschland ziemlich verbreitet war und das die Art und Weise, wie die lateinischen Lieder in den Dramen lateinisch oder in Uebersetzung benützt wurden, im Kleinen illustrirt.

(Der Planctus: Flete fideles animae.) In der Kreuzesscene der benediktbeurer Passion singt Maria 4 Strophen, die beginnen 'Flete fideles animae', und dann zwei Mal die Strophe 'Mi Johannes planctum move'; die benedictbeurer Handschrift enthält von späterer Hand zugesetzt Bl. 55*a* noch einmal den Text 'Flete fideles anime' mit derselben Melodie, wie Bl. 110*a* in der Passion; Schmeller hat von dem Texte auf Bl. 55 nur die letzte Strophe 'Hac in vita sum invita' gedruckt (S. 52 no. 96); das Lied muss also ziemlich bekannt gewesen sein. Die Strophe 'Mi Johannes' wird auch in andern Spielen so oft citirt, dass Schönbach, Marienklagen S. 9, meinte, diese und ähnliche Strophen hätten eine Fortsetzung der Sequenz 'Planctus ante nescia' bilden sollen. Doch die Sache liegt anders. In der Stuttgarter Handschrift (Hofbibl. I. Asc. 95 Bl. 21*a*, 13. Jahrh.) steht mit der Ueberschrift 'Planctus Marie Virginis' eine Sequenz, welche beginnt 'Flete fideles anime' und aus 6 Strophenpaaren besteht: 1*a* Flete fideles anime, 1*b* Fleant materna viscera; 2*a* Triste spectaculum, 2*b* Dum caput cernuum; 3*a* Ergo quare, fili care, 3*b* Munda caro, mundo cara; 4*a* O mentes perfidas, 4*b* A damnaticiis (so hat die Handschrift richtig); 5*a* Mi Johannes planctum move, 5*b* Salutaris noster Jesus; 6*a* Hac in vita sum invita, 6*b* Scelus terre scelus terret. Bis jetzt ist diese Sequenz nur in dieser Stuttgarter Handschrift gefunden und daraus gedruckt von Dreves, Analecta XX 155; allein sie muss auf deutschem Gebiet einst weit verbreitet gewesen sein.

Das Erfreulichste ist zunächst, dass wir mit Hülfe dieser Sequenz eines ziemlich unerfreulichen Stückes Herr werden. Coussemaker, Drames liturgiques S. 285—297, hat aus einer Handschrift des 14./15. Jahrhunderts in Cividale mit Facsimile und mit Noten veröffentlicht einen 'Planctus Marie et aliorum in die Parasceven'. Mehr als die Hälfte dieses mit vielen Spielanweisungen versehenen Stückes ist nur gebildet aus kunterbunt gestellten und mit andern Entlehnungen vermischten Strophen unserer Sequenz 'Flete fideles': Couss. S. 292 Ergo quare . . peccatis hostia = Str. 3*a* und Str. 3*b* Z. 1—3; S. 293 Fleant materna . . *und* Flete fideles . . = Str. 1*b* und 1*a*; S. 294 Triste spectaculum . . = Str. 2*a*, und Mi Johannes . . = Str. 5*a*; S. 297 Cur in ara . . = Str. 3*b* Z. 4—6; dann folgt mit 'O mentes' der Anfang von Str. 4*a*, doch mit den Worten subdolos et fal* endet der Text, da Blätter ausgefallen sind.

Die Melodie ist in der Handschrift von Stuttgart durch Neumen, in der von Cividale durch viereckige Noten auf 4 rothen Linien ausgedrückt: so viel ich urtheilen kann, sind die Melodien die gleichen. Die Sequenz 'Flete fideles' findet sich nur in Deutschland: also auch hier steht das Patriarchat Aquileja unter der Herrschaft der deutschen rythmischen Poesie (s. oben S. 33).

Dann sind, wie erwähnt, in der Handschrift der Carmina Burana Bl. 55*a* später eingeschrieben Str. 1*a* und *b* Flete . . und Fleant, Str. 2*a* Triste und Str. 6*a* Hac in . . (Schmeller S. 52); in das Passionsspiel sind Bl. 111*a* eingesetzt mit der

ziemlich gleichen Melodie die Strophen 1*a*, 1*b* und 2*a*; dann folgen noch, das Ende der Zeile und der Seite füllend und ohne Neumen, 'Dum caput cernu' d. h. die ersten Wörter von Str. 2*b*. Hierauf umarmt Maria den Johannes und singt Str. 5*a* 'Mi Johannes . .'; dann ruht sie einmal, singt dann ihr Hauptstück, die Sequenz 'Planctus ante nescia; endlich umarmt sie den Johannes noch einmal und wiederholt die Strophe 5*a* 'Mi Johannes . .'. Die Neumenmelodien sind hier andere als in der Stuttgarter Handschrift. Neben der berühmten Sequenz 'Planctus ante' nimmt also die unsere in der Benediktbeurer Passion den Ehrenplatz ein. Doch auch das 6. Erlauer Spiel, ein Mariaklagespiel, beginnt sogar mit der Strophe 1*a* Flete fideles, der bald die Strophe 1*b* 'Fleant materna' folgt; viel später (S. 157) steht die Strophe 5*a* 'Mi Johannes', der schnell die Strophe 5*b* Salutaris noster Jesus' folgt[1]. 'Mi Johannes' steht auch in der Marienklage Docen's (Fundgruben II 283).

Hat nun die Sequenz 'Flete fideles' auch in Uebersetzung die deutschen Passionsspiele bereichert? Die drei ersten Doppelstrophen sind benützt in der sogenannten böhmischen Marienklage, die Schönbach S. 57 gedruckt hat. Man vergleiche die Worte 'Flete fideles animae . . fleant materna viscera . . dici soleo felix puerpera' *mit* 'V. 63 nu wainet, selige cristen mit mir, 65 alle müterlichen herzen helfet mir clagen, 69 ich was selige muter gehaizzen manigen tag'; *dann* 'Triste spectaculum . . profunde vulnerat . . hic ille gladius qui me transverberat . ., dum caput . . spinas . . plagas suspicio, tota deficio' *vergleiche mit* V. 70 nu wais ich nicht, wo ich mich wenden mag von dem spigel (speculum *statt* spectaculum?), den ich an sehe. 72 also muz meinem herzen geschen we, als ein swert durch meine sele gat. 74 secht wie er verwundet stat; *endlich* Quare, fili care, pendes ita . . alienas solvis penas . . peccato cares, caro culpae nescia? *vergleiche mit* V. 77 sage mir, vil libes kint, durch was dise grozzen pine sint, die du für den menschen leiden wolt . . an alle schult, wan du nie kain sunde hast getan. Die 1. Doppelstrophe ist im 6. Erlauer Spiele ausgeschrieben, aber nicht übersetzt. Dagegen die Strophe, welche der Bordesholmer Marienklage (V. 248) und der Wolfenbüttler (V. 47) gemeinsam ist: 'Wenet, gy truwen swesteren min unde helpet my armen trovich sin; helpet my klagen min leid, min not de is worden so breit' geht wohl zurück auf Str. 1 'Flete fideles . . sorores . ., ut sint planctus et lacrimae doloris indices'; und Bordesholm V. 216 = 515 = 686 'moderlyke herte, wat lydestu pyne unde smerte' erinnert an 'materna viscera . . materne doleo'. Vielleicht gehen auf

1) In dieser Strophe kommen vor die Worte 'auctor vere lucis' und 'mortem autem crucis'. Die letztern stammen aus ad Philipp 2,8 'obediens usque ad mortem, mortem autem crucis'. Die von Kummer S. 158 citirten Stellen der Marienklagen von Wolfenbüttel und Bordesholm geben etwas getrennt das Strophenpaar einer (noch zu bestimmenden) Sequenz ($5 - \smile a + 6 - \smile a + 7 \smile - b$):

Heu quantus luctus nobis est inductus pre hac tristitia!
Nam auctor lucis nunc in ara crucis stat in angustia.

Die Melodie der beiden Versikel ist die gleiche. Vielleicht sind die Worte (nicht die Melodie) des 2. Versikels benützt in Wolfenb. V. 174 'sint uns de ware sunnen schin an deme cruce wart benomen. Ist nicht dieselbe Strophe in Bordesholm übersetzt und zwar die Z. *Heu quantus* 2 Mal (V. 284/6 u. 287/8), die Z. *Nam auctor* 1 Mal (V. 289/90), und gehört nicht hierzu V. 322/28 = 329/35?

diese Doppelstrophe auch zurück die oft vorkommenden Wendungen wie im Egerer Spiel: V. 5941 'das beweint in eurm herzen . alle die do muetter sindt, wan ir also secht eure kindt solche marter tragen, das helfft mir alle klagen', *oder* Erlau VI 130 'ist je einer muter laid geschehen . . an irem lieben chind . ., die merkch mein grosses laid . .; 138 mein leib ist lebentiger tod von rechter muterleicher not; 140 lieben Fraun, chlaget mit mir.

Auf sichern Boden führt die Strophe 5*a* 'Mi Johannes'; von ihr sind bis jetzt 4 verschiedene Uebersetzungen bekannt geworden:

Mi Johannes, planctum move,
plange mecum, fili nove,
fili novo foedere
matris et matertere;
tempus est lamenti.
Immolemus intimas
lacrimarum victimas
Christo morienti.

1. Johannes sun, nu hore mich!
seit ich nimant han wan dich,
so hilf mir heute wainen!
Grozer clage get mir not,
daz mein kind ist laider tot:
daz klag ich dir alleine.

2. (Mein sel ist betrübt in den todt,
mein herz leidt grosse not.)
Darumb, lieber Johannes, hilf mir weinen,
wan ich hab nimant dann dich einnen.
Weinen und klagen ist nun zeit,
sein marter uns gross jamer geit.
von herzen *fast* weinnen wir.
Johannes, mein gross leidt klag ich dir.

3. Sun Johannes unde neve min
du solt klagen min leit und daz din.
Sider uns ze leid ist geschehn,
herzeleide mueze wir jehn.
Owe ach und (?) jamers zit
diu an sinem tode lit.
(Davon mir ein scharpfez swert
mine sele gar durchvert.)

4. Johannes nuwer sone myn,
ik medder unde moder dyn
bydde, help my weynen
unde klagen Cristum den reinen,
synt weynent ys nu worden tyd.
(Dorch aller werlde myssedaet
de hemmel an drofnissen stat.
steyne erden van vruchten stoten sik
umme Cristus dot so bytterlyk
grote swere an mynem herten lyt.)

Die 1. Uebersetzung findet sich in der Lichtenthaler Marienklage V. 37 (aus dem Ende des 13. Jahrhunderts; Mone, Schauspiele I 32). Die 2. Uebersetzung war weit verbreitet und liegt in 2 Entwicklungen vor: dem aus dem Egerer Spiel V. 5928 hier gedruckten Text gleich ist die Prager Marienklage bei Schönbach S. 65 V. 67 (V. 4 'und grosse jamerkeyt'; V. 5 *fehlt* 'fast'). Die Worte 'ich hab nimant dan dich einen' werden noch zu Hause, vor dem Gang zum Kreuze gesprochen. Ein Leser fühlte, sie seien nicht am Platze, und wollte helfen, machte

aber die Sache noch schlimmer. Denn in 3 Texten finden sich nach 'dich einen' 2 Verse zugesetzt; Frankfurter Passion von 1493: V. 3959 sint ich verloren han myn kint, alle myn freude vorswunden sint; im 6. Erlauer Spiel V. 46: *sich*, ich han verloren mein chind; all mein freud verswunden sind, *und ebenda* V. 160 seid ich verlorn han mein chind, meine *freunt* mir *froemde* sind. Im Uebrigen beginnt Frankfurt 'A Johannes', Erlau 46 'Johannes, hilf ze *chlagen* mir *und* wainen', Erlau 158 'mein Joh.'; im 2. Verse hat statt 'wan' Frankfurt 'nu', Erlau 159 'seid'; statt 'einen' haben Erlau 47 und 159 'allainen'. In dem 3. Verse haben Erlau 50 und 162 'und' weggelassen. Im 4. Verse hat Frankfurt 'mir' statt 'uns' gesetzt und darnach den folgenden Vers geändert '*ich* muss von hertzen weynen *sere*'; in Erlau 51 ist vorgesetzt 'seid uns sein marter', dagegen in Erlau 163 ist ein ganz anderer Text interpolirt 'wen ein swert mein sel versneit' (vgl. Uebersetzung no. 3); im 5. Verse hat Erlau 52 'sere' statt 'fast', Erlau 164 ist geändert zu 'darumb, Johannes, wainen wir'; im 6. Vers fehlt in allen 3 Texten 'gross'; in Erlau V. 165 ist das nach V. 164 verschobene 'Johannes' ersetzt durch: meine leid, *di* chlag ich dir. Diese Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten der Texte zeigen, welche Menge von Zwischentexten fehlen.

Die 3. Uebersetzung findet sich in Docen's Marienklage (Fundgruben II 283); die 4. Uebersetzung steht in der Bordesholmer Marienklage V. 805 (Zeitschrift f. d. Alt. 13 S. 315); in Erinnerung an diese Stelle sind wohl schon die früheren Stellen geformt: V. 305 'Vrunt Johannes, neve gute, help my armen godes moder klagen mynes kyndes levent, dat deme dode ys gegeven', *und* V. 315 'Hiir umme, Johannes leve neve myn, help my armen moder beklagen unde beweynen Ihesum Christum den vyl reynen'; dieser Dichter nämlich liebt Formeln und Wiederholungen. Es ist seltsam, dass diese in den Marienklagen und Passionsspielen vielfach benützte Sequenz bis jetzt nur in der einen Stuttgarter Handschrift gefunden ist; ihre Verwendung scheint jedenfalls auf Deutschland beschränkt zu sein. Ich bin auf diese Einzelheiten eingegangen, weil sie zeigen, wie vielfach die deutschen Spiele die lateinischen Gesänge benützt haben, aber zugleich auch, wie frei sie mit dem entlehnten Gut schalteten.

(Stil der Passions-Spiele.) Die Bearbeiter des Passionsspiels in Deutschland und in Frankreich konnten in lateinischen Gedichten, Traktaten und Predigten schöne und ergreifende Gedanken über ihren Stoff, besonders über Maria's Schmerzen, in Fülle finden, und sie haben vernünftiger Weise davon reichlichen Gebrauch gemacht. Sie haben aber etwas Wesentliches dazu gegeben. Wie uns eine Handlung, welche wir in Stein gemeisselt oder gemalt sehen, viel weniger packt als wenn wir Menschen mit Fleisch und Blut handeln sehen und sprechen hören, so verhielt sich für diese Leute das Latein zur Muttersprache. Die erhabenen und rührenden Gedanken der lateinischen Vorlagen fanden doch erst in der Muttersprache den ergreifendsten Ausdruck; und man muss den Bearbeitern der Passionsdramen das Lob ertheilen, dass sie voll Eifer und Mitgefühl die Klagen der Maria, des Johannes und der andern Betheiligten zu rührendem Ausdruck in deutscher oder französischer Sprache ausgearbeitet haben. Sie nahmen es aber mit ihrer Aufgabe ernst; sie wollten der Maria,

dem Johannes ganz gerecht werden, indem sie ihre Empfindungen ganz naturgetreu, ganz realistisch malten; auch Christi Empfindungen und sein Leiden sollten die Zuschauer möglichst vollständig mitfühlen: dazu mussten aber auch die Leute ihrer Umgebung naturwahr geschildert werden. Wie die vornehmen Juden mit überlegtem und giftigem Spotte, die gemeinen mit rohen Witzen und Misshandlungen Christus und Maria peinigen, wie die heidnischen Römer mit kalter Gleichgiltigkeit oder mit stiller Bewunderung zusehen, kurz, wie der für die Menschheit wichtigste Vorgang an jenem Tage sich vollzogen haben könnte, das versuchten sie sammt allen Nebenumständen mit dem nacktesten Realismus zu malen; und wie die Maler und Bildhauer des 14. und 15. Jahrhunderts, so haben die Dramatiker (wohl vielfach die Vorbilder jener) unter eifriger Mithülfe der Darsteller und des Publikums in diesem nacktesten Realismus viel erreicht. Die schroffsten Gegensätze des erschütterndsten Schmerzes und der innigsten Mutter- und Freundesliebe einerseits, giftiger Bosheit und gemeiner Rohheit andererseits sind in diesen deutschen und französischen Spielen mit Absicht zu wahrheitsgetreuem Ausdruck gekommen und müssen die Zuschauer mächtig ergriffen haben. Es ist nicht die Freude an Rohheit, welche einen Theil dieser Scenen schuf, sondern nur der Eifer, Christi Passion möglichst richtig darzustellen, und der künstlerische Grundsatz, dass dies durch möglichst naturgetreue Ausmalung des Vorganges am besten erreicht werde.

Bei solchem realistischen Dichten mussten die lateinische Sprache und die feierlichen würdevollen Formen der alten Liturgie fallen; lyrische Gesänge konnten ja an besondern Stellen eingeschoben werden, allein die Hauptsache war ein ausdrucksvoller Dialog in beweglichen Versen und vor Allem die Herstellung einer spannenden Handlung durch geschickte Fügung der Scenen und Personen. Unsere deutschen Spiele sind nicht ganz aus den Eierschalen der Liturgie herausgekommen, am wenigsten das Osterspiel, wohl aber die französischen; besonders Greban hat den ihm vorliegenden Stoff mit viel Ueberlegung und mit dramaturgischem Geschick umgearbeitet[1]).

---

1) Ich glaube, dass Greban die grosse Passion von Arras (des Mercadé, ed. Richard 1891) vor Augen gehabt hat. Z. B. die Grabeswächter sind in der Passion und Resurrection bei Jubinal II, bei Mercadé und bei Greban stets 3 an Zahl; über ihre Nationalität schweigen Passion und Resurrection, bei Mercadé und Greban sind es Römer; ihre Namen nennt Resurrection gar nicht; Passion 'Baudin Mossé Pinceguerre'; Mercadé S. 228: Marc Antoine, Emillion, Metelle; Greban S. 358: Marc Anthoine, Emilius, Ascanus. Dann sind lehrreich die 2 Solostücke, die Dionys-Scene in Athen (Mercadé 17190 — 17261; Greban 26074 — 26139) und die Erfindung des Würfelspiels durch den Teufel für die Kerle, welche Christi Kleider theilen wollen. Für beide kenne ich freilich nicht die übrige Ueberlieferung: allein offenbar berichtet Mercadé gewissenhaft alle Einzelheiten, Greban spielt mit dem Stoffe. Mercadé lässt zuerst den Teufel dem einen Knechte die Deutung der Würfelaugen sagen V. 16369 — 16413, dann diesen die ganze Sache noch einmal wiederholen V. 16432 — 16472. Greban vermeidet natürlich diesen technischen Fehler. Naiv sagt Mercadé V. 16398 und 16458, die 5 Würfelaugen sollten die 5 Wunden Christi verspotten, nämlich die 4, welche er schon habe und die 5., 'qu'il recepvra en son costé quant il l'ara'; wie spielt Greban V. 25759 — 25775 mit derselben Schwierigkeit, und ändert auch die bei Mercadé fade Deutung der 2 und der 6 Augen ab! Jedenfalls kann Mercadé nicht die Passion Greban's vor Augen gehabt haben, wohl aber Greban die Passion Mercadé's; aber seine Lust war nicht zu copiren, sondern zu variiren und zu corrigiren. Mercadé brachte

Das Streben nach realistischer naturgetreuer Schilderung von Zuständen und Personen, welches durch die Schilderung der Passion geweckt und geschult war, beherrschte aber natürlich auch die Schilderung anderer Stoffe. In demselben Drama spricht Gott der Vater in den himmlischen Sphären und der Engel Uriel ruft dem Seraphin zu 'nous nous resjouirons en ce paradis glorieux a chanter motès gracieux par devant le trone divin: chantons ensemble, Seraphin, par gracieuse melodie'; in demselben Drama quält Lucifer in der Hölle nicht nur die armen Seelen, sondern misshandelt auch seine Gehülfen, den Satanas und die Uebrigen; in demselben Drama zankt der gutmüthige Joseph sich in der Küche mit frechen Dienstboten wegen des Kindsbreies, bramarbasiren die Soldaten am Grabe, und preist der marktschreierische Kaufmann seine Waaren. Die Einzelheiten in den zufällig uns erhaltenen Stücken mögen ja Vieles zu wünschen übrig lassen: allein wie gewaltig ist der Fortschritt im Ganzen! Will das moderne Drama im Kleinen ein Bild der weiten Welt sein, des Erhabenen und des Niedrigen, des Guten und des Bösen, des Ernsten und des Heitern, wo anders hat es das zu sein gelernt als hier?

(Erweiterung der Passions-Spiele.) Zu dem Spiel von Christi Lehre und Leiden gehörte das Osterspiel, wie zur Urkunde die Unterschrift; ja die allmählich burlesk ausgeführten Wächter-, Krämer- und Teufels-Scenen stellen es zu dem Passionsspiel fast in dasselbe Verhältniss, welches einst das Satyrspiel zu den vorangehenden Tragödien einnahm. Aber auch Christi Menschwerdung war für ihn eine Erniedrigung und konnte leicht als der Beginn seines Leidens den Anfang des Dramas bilden. Allein dies Leiden Christi war doch nur der Theil eines höheren Ganzen; jeder Christ war sich bewusst, dass Christus nur deshalb so leiden musste, weil einst die gefallenen Engel die ersten Menschen zur Sünde verführt hatten, und dass die Väter des alten Bundes vielfältig Christi Kommen geweissagt hatten, wobei unklar blieb, weshalb erst zur Zeit Mariae die Erlösung vor sich ging. Jeder war sich anderseits bewusst, dass einst Christus als Weltrichter kommen und prüfen werde, in wie weit jeder Mensch von der durch sein Leiden geschaffenen Möglichkeit der Erlösung Gebrauch gemacht habe. Der Gedanke an diesen grossen Zusammenhang war natürlich Allen lebendig, Dichtern, Spielern und Hörern; er veranlasste solche Zusammenstellungen, wie in Cividale, wo nach dem Bericht von Chronisten 1298 in die Pentecostes et in aliis duobus sequentibus diebus facta fuit repraesentatio ludi Christi, videlicet passionis, resurrectionis, ascensionis, adventus spiritus sancti, adventus Christi ad iudicium . . per clerum civitatensem; wo dann

---

24944, Greban 34974 Verse zusammen. Bei diesem Sachverhalt scheint mir doch Gaston Paris, La Poésie du Moyen Age II 1895 S. 239, Greban zu sehr zu loben, wenn er sagt: C'est vers 1450, que les confrères de la Passion de Paris, trouvant sans doute leur ancien mystère trop pauvre et trop suranné, prièrent Arnoul Greban de leur en écrire un autre. Greban se mit à l'oeuvre, et leur fournit un ouvrage qui, comme étendue et aussi comme valeur, dépassait de beaucoup tout ce qu'on avait tenté jusque-là et qui inaugura pour le théâtre du moyen âge une ère nouvelle, destinée à durer un siècle . . . . La Passion d'Arnoul Greban fut un événement sans précédents. Ich überschätze nicht die Passion des Mercadé; aber in der von G. Paris skizzirten Entwicklung hätte sie keinen Platz; deshalb scheint diese Skizze selbst bedenklich.

1303 genau an denselben 3 Tagen 'facta fuit per clerum sive per capitulum civitatense repraesentatio sive factae fuerunt repraesentationes infra scriptae: in primis de creatione primorum parentum; deinde de aununtiatione beatae virginis, de partu et aliis multis, et de passione et resurrectione, ascensione et adventu spiritus sancti, et de antichristo et aliis, et demum de adventu Christi ad iudicium.' Der Chronist hat den Ausdruck 'repraesentatio' mit Recht verbessert zu 'repraesentationes'; denn um 1300 gab es noch nicht die kyklischen Spiele, vielmehr einzelne Spiele, die nacheinander aufgeführt wurden, von denen auch jedes einzelne ausgeschaltet und durch ein anderes, besseres, ersetzt werden konnte.

Unter 'repraesentatio de creatione primorum parentum' ist hier der Sündenfall und wahrscheinlich der ihm vorangehende Fall der Engel zu verstehen. Dieses Spiel scheint am ehesten als Vorspiel mit dem Leben und Leiden Christi vereinigt worden zu sein[1]). So geht in dem Wiener Passionsspiel voran der Fall des Teufels und der ersten Menschen, dem das Spiel der armen Seelen angehängt ist; dann folgt das Magdalenenspiel und in der Coena bricht die Handschrift ab; in dem sonderbaren Ausschnitt, dem Erlauer Magdalenenspiel, geht ein Bischen Heerschau der Teufel mit einem Spiel der armen Seelen voran. In der Resurrection (Jubinal II) geht nur der Sündenfall, im Maestrichter und Egerer Spiel und bei Greban wieder der Fall der Engel und der ersten Menschen voran. Wie S. 54 erwähnt, war schon 1194 in Regensburg aufgeführt worden 'ordo creacionis angelorum et ruina Luciferi et suorum et creacionis hominis et casus et prophetarum' und in dem altfranzösischen Adamsspiel war schon versucht worden die Vorgeschichte der Erlösung mit den Propheten separat darzustellen, was in dem Wolfenbüttler Sündenfall mit Ausführlichkeit und theologischer Gelehrsamkeit durchgeführt ist. Im *Schlusse* aber geht keines der erhaltenen Spiele über die Erscheinungen Christi hinaus; das Alsfelder ist erst von späten Händen bis zur Divisio apostolorum verlängert. In der Regel sind nur Passionsspiel und Osterspiel (mit oder ohne Emaus) aneinander gefügt. Wie die zu dieser Mischung benützten Osterspiele verschiedene Stufen darstellen, so sind offenbar auch verschiedene Passionsspiele benützt worden; deren Scheidung gehört nicht mehr zu meiner Aufgabe[2]).

---

1) Es sind hierbei stets verschiedene Teufelsspiele auseinander zu halten: das 1., der Fall der Engel und die Verführung der ersten Menschen, hat seine feste Stelle; das 2. Christi Höllenfahrt ebenfalls; dagegen das 3., die Heerschau der Teufel, und das 4., das Spiel der armen Seelen aus den verschiedenen Ständen und der verschiedenen Laster, haben keine bestimmte Stelle, sondern werden an passenden und, bei der Beliebtheit dieses Genres, auch an unpassenden Orten eingeschoben.

2) M. Wilmotte, les Passions Allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théatre Français, Paris 1898, will nachweisen, dass die grossen *deutschen* Passionsspiele Nachbildungen eines in *französischer* Sprache geschriebenen Spieles seien. Er meint damit Mone's Ansichten wieder zu vertheidigen. Mone hatte allerdings kindliche Ansichten von der Entwicklung des mittelalterlichen Theaters, wie er z. B. die Formel 'silete' oder 'silentium habete', womit im 14. und 15. Jahrhundert den Zuschauern bei Beginn der Vorstellung oder sonst Ruhe empfohlen wurde, auf die Formel 'silentium facite' der mozarabischen (ihm = der gallikanischen) Messliturgie des 6. Jahrhunderts zurückführte; aber immerhin verstand er unter französischer Vorlage eine lateinische,

Der häufige Spott über die Ausdehnung dieser Spiele ist thöricht. Denn einma hatten die Leute stets das erhabene Ganze im Sinne, was der Chronist von Cividale nicht übel mit dem Gesammtnamen 'ludus Christi' ausdrückt, und auch zum Prometheus des Aeschylus gehörten 2 oder 3 andere Stücke; dann ist es mindestens fraglich, ob unsere abendlichen Theater-Aufführungen von entsprechend kurzen Texten das einzig Richtige sind. Dagegen ist gerade hier die Eigenart des modernen Dramas geschult worden, dass durch viele verschiedenartige Scenen ein hohes Ziel verfolgt wird.

Die matten Versuche der Renaissance, das antike Lust- oder Trauerspiel (Seneca!) nachzuahmen, haben als beste Frucht das klassische französische Drama gefördert. Dass auch dieses überwunden ist und dass freiere Kunstformen Grösseres geleistet haben und in Zukunft leisten können, das verdanken wir zunächst den Spaniern und Shakespeare und Genossen, diese aber dem mittelalterlichen Schauspiele, das durch die Weihnachtsspiele und dann durch die Osterspiele selbständig sich zur ergreifenden Darstellung des Erlösungswerkes durchgerungen hatte. Nur müssen wir bei der Beurtheilung der einzelnen Denkmäler immer bedenken, dass nicht liebevolle Nachkommen uns die besten Erzeugnisse der mittelalterlichen Literatur sorgsam überliefert haben, sondern dass im Gegentheil die Zeit der Renaissance unsere mittelalterliche Literatur nach Kräften beseitigt hat, so dass der blinde Zufall uns das gerettet hat, was wir noch haben.

Die Entwicklung der Osterfeiern und Osterspiele.

(Die Sequenz 'Victimae' wird zugesetzt.) Der Tropus von 4 Sätzen 'Quem quaeritis in sepulcro, o Christicolae' u. s. w. wurde bald erweitert: in Deutschland und in Frankreich durch Zusatz der Sequenz 'Victimae paschali', in Deutschland allein durch Zusatz zweier Antiphonen 'Currebant' und 'Cernitis o socii'.

1 Victimae paschali laudes immolent Christiani!
2 Agnus redemit oves· Christus innocens patri reconciliavit peccatores
3 Mors et vita duello conflixere mirando· dux vitae mortuus regnat vivus:
4 Dic nobis Maria quid vidisti in via? Sepulcrum Christi viventis et gloriam vidi resurgentis·
5 Angelicos testes sudarium et vestes: Surrexit Christus spes nostra praecedit suos in Galilaea:
6 Credendum est magis soli Mariae veraci quam Judaeorum turbae fallaci.
7 Scimus Christum surrexisse a mortuis vere: tu nobis victor rex miserere:·

---

in Frankreich gedichtete. Wilmotte's Beweisführung, von S. 52 ab, ist mehr als schwach; z. B. die Gestalt der Synagoga (S. 52—56) ist schon um 1160 gerade in Deutschland auf der Bühne erschienen und ebenfalls mit einer Binde über den Augen, über deren Ursprung ich in der Abhandlung über den Dichter Fortunat (Göttinger Abh. 1900, Band IV, no. 5) S. 86 gesprochen habe. Noch schlimmer steht es mit dem Prophetenbeweis, S. 56—66; die Reihenfolge S. 62 ist eben nach der Chronologie und nach dem Rang der Propheten; die Hauptsache wäre doch der Inhalt der Prophezeiungen; der aber ist in den späteren Spielen in ganz verwirrender Weise verschieden; Wilmotte hängt sich an einige überall natürlichen Phrasen. Von der Schärfe seiner Beweisführung giebt S. 72 eine Probe; die ganze Seite füllt er mit der Gegenüberstellung der Reden der Elisabeth und Maria aus Greban und aus der Kindheit Jesu; sie seien so ähnlich, dass sie die gemeinsame französische Quelle x benützt haben müssten. Erstaunlich ist nur, dass schon der Evangelist Lucas diese Quelle benutzt hat; denn bei ihm (Kap. I 42—48) stehen alle Gedanken, welche Wilmotte aus Greban und der Kindheit Jesu noch einmal abdrucken liess. Sapienti sat!

In Anlehnung an Johannes 20, 2—7, Lucas 24, 10 und Matthäus 28, 8 'exierunt de monumento ·· cum ·· gaudio magno, currentes nunciare discipulis eius' meldet also in dieser Sequenz Magdalena den Jüngern, was sie am Grabe erlebt hat; die Ausdrücke 'sepulcrum, angelicos testes, sudarium et vestes' beweisen, dass 'vidi gloriam resurgentis' nicht etwa bedeutet 'vidi illum, qui cum gloria resurrexit', sondern nur 'vidi (= intellexi) illum cum gloria resurrexisse'; es ist eben Sequenzenstil. Aus diesen Zeugnissen wird geschlossen, dass Christus wirklich auferstanden ist: also ist das Ganze eine Freudenbotschaft. In mehreren deutschen Spielen wird die Frage 'Dic nobis, Maria, quid vidisti in via' mitunter 3 Mal gestellt und 3 Mal mit den Versikeln 4 und 5 beantwortet; in dem Osterspiel bei Pichler S. 163 wird die Frage auch 3 Mal gestellt, aber mit den verschiedenen 3 Stücken 'Sepulcrum ··', 'Angelicos ··' und 'Surrexit ··' beantwortet (vgl. Lange S. 68; gewiss sind die Texte aus Monsee und St. Florian bei Lange S. 121 ebenso herzustellen), und so singt die katholische Kirche diese Sequenz noch heute (Kehrein no. 83): so ist der Bau der Sequenz zerstört, aber die dramatische Bewegung wird noch lebhafter. Diese Sequenz ist in ziemlich vielen deutschen und französischen Liturgien an die Grabscene einfach angeschoben (s. K. Lange S. 61—74, wozu auch Prag XIV S. 130 gehört; vgl. noch 1662 Bellotte, Ritus eccl. Laudun, S. 216 und 819). Nach dem Zeugniss der Handschrift in Einsiedeln (no. 366 S. 17) ist die Sequenz von Wipo gedichtet; da sie aber auch in Frankreich verbreitet wurde, so ist es nur wahrscheinlich, nicht sicher, dass diese Erweiterung der Osterfeier in Deutschland erfunden ist.

(Das Schweisstuch wird gezeigt.) Dann findet sich schon im 12. Jahrhundert der Satz: Cernitis, o socii, ecce linteamina et sudarium,
et corpus non est in sepulcro inventum.

Wo dieser Satz allein auftritt, knüpft er an an einen interessanten dramatischen Vorgang in den Osterfeiern. Es war offenbar sehr verbreitete Sitte, dass nach der Engelscene zum wirkungsvollen Abschlusse die leeren Tücher, besonders das hochgeehrte Schweisstuch, aufgezeigt wurden, als Beweis, dass Christus wirklich erstanden sei. Selten geschah dies so still, wie es der Text bei Lange S. 38 schildert, der schon 967 verfasst sein soll, sicher aber im 12. Jahrhundert abgeschrieben ist: den in's Grab getretenen 3 Marien zeigt der Engel 'linteamina, quibus crux involuta erat. Quo viso deponant turribula, que gestaverant, in eodem sepulcro sumantque linteum et extendant contra clerum ac veluti ostendentes, quod surrexerit dominus et iam non sit illo involutus, hanc canant antiphonam 'Surrexit dominus de sepulcro' (qui pro nobis pependit in ligno), superponantque linteum altari. Mitunter sprachen die Marien bei diesem Aufzeigen des Schweisstuches die Antiphon 'Dicant nunc Judaei (Lange S. 49, 52, 54); schloss aber die Feier mit der Sequenz 'Victimae', dann wurde das Tuch gezeigt bei der Stelle 'sudarium et vestes', wie dies bei Lange S. 67, 68, 73 ausdrücklich gesagt ist; sonst verstand sich's wohl von selbst.

Mit demselben Aufzeigen des Tuches findet sich unser obiger Satz 'Cernitis' verbunden bei Lange S. 57 und 58 und in dem Spiel von Orleans S. 164, wo der Satz zu 2 Hexametern geformt ist. In einer gefährlichen Verbindung finden

wir den Satz 'Cernitis' bei Lange S. 83 (Augsburg, 11/12. Jahrhundert); auch hier sind es die 3 Marien, welche tollant linteum, quo crux fuerat cooperta ·· et stantes in medio linteum in publicum ostendentes cantent *Cernitis o socii.* Aber jetzt fügt dieses alte Ritual bei: 'Tunc duo ·· ex persona discipulorum Petri et Johannis currendo ad monumentum unus precedat; quo non intrante, posterior introeat, choro cantante antiphonam: Currebant duo simul et ille alius discipulus praecucurrit citius Petro et venit primus ad monumentum. Diese Antiphon 'Currebant', welche sich schon bei Hartker S. 238, also vor dem Jahre 1000 findet, ist nichts Anderes als der Vers Johannis 20,4; aber gerade diese Stelle Joh. 20,7 und dazu Lucas 24,12 bezeugen, dass Magdalena oder die 3 Marien die leeren Tücher nicht mitgenommen hatten, sondern dass die an's Grab laufenden Apostel Petrus und Johannes sie noch fanden. Also bildete man, den Evangelisten folgend, eine neue Scene: die beiden Apostel laufen zum Grab und heben die leeren Tücher in die Höhe, zum sichern Beweise, dass Christus auferstanden sei. Als Text für diese Schlussscene fügte man an die alte Antiphone 'Currebant' eben den obigen Satz 'Curritis'. Aber natürlich musste den Aposteln zuerst berichtet sein, was am Grabe geschehen sei; dies geschieht nahezu immer durch den zwischen der Engel- und der Laufscene stehenden Satz:

Ad monumentum venimus gementes; Angelum domini sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit Jesus, welcher Satz einige seltenen Doppelgänger hat 'Ad tumulum venere gementes, .. angelum .. vident ..' *und* 'Ad sepulcrum domini gementes venimus, angelos . . vidimus' (Lange S. 54 und 56). Die so entstandene neue Scene findet sich, angeschoben an die Grabesscene, in den deutschen Liturgien sehr oft (Lange S. 85—109 und in Zeitschrift f. d. Alterthum 41 S. 83); natürlich blieb das Aufzeigen des Tuches stets mit dem Satze 'Cernitis o socii' verbunden, was oft deutlich vorgeschrieben ist (z. B. Lange S. 88, 94; S. 97, wo noch 'Dicant nunc Judaei' dazu tritt; S. 98, 101, 103, 148). So ist es begreiflich, dass diese beliebte Scene später in die volksthümlichen Spiele in deutscher Sprache überging und durch Verdrehung des Wortes 'procumbens' bei Lucas 24, 12 possenhaft ausgestaltet wurde.

Viele gingen in Deutschland einen starken Schritt weiter: nach der Grabesscene schoben sie die beiden Scenen an, sowohl die Sequenz 'Victimae' als den Doppelsatz 'Currebant und Cernitis'; vor diesen beiden Stücken steht immer der Satz 'Ad monumentum venimus'; auch in dieser Verbindung ist stets mit dem Satze 'Cernitis' (nicht mit den Worten der Sequenz 'sudarium et vestes') das Aufzeigen des Schweisstuches verbunden zu denken, was ausdrücklich gesagt ist bei Lange S. 111, 115, 117, 119, 121; 126 (neben 'Dicant nunc Judaei'); S. 123, 129 und in den Spielen 145, 151, 154.

Nun sollte man denken, von diesen beiden Zusätzen müsse die Sequenz voranstehen und der Doppelsatz folgen, so dass nach Johannes 20 und Lucas 24, 12 in der Sequenz Magdalena die Freudenbotschaft bringt, dann Petrus und Johannes zum Grabe eilen und als Beweis für die Wahrheit das Schweisstuch in die Höhe heben

mit dem freudigen Schlussgesang 'Cernitis': allein sonderbarer Weise ist das nicht in vielen Feiern der Fall (Lange S. 123 und 128). Meistens ist das Umgekehrte der Fall; auf die Ankündigung 'Ad monumentum' folgt, was ja angeht, der Lauf der Apostel mit 'Currebant' und 'Cernitis', und dann erst folgt noch einmal die Freudenbotschaft der Sequenz (Lange S. 111—125). Das ist sonderbar; doch, wie oben bemerkt, kümmerte sich die Liturgie wenig um die Reihenfolge der besungenen Thatsachen; dann gab ja der Satz 'Ad monumentum' genügenden Grund für den Gang der Apostel, und endlich gab die dramatische Sequenz mit dem von Allen gesungenen letzten Vers 'Scimus Christum surrexisse a mortuis vere. Tu nobis, victor rex, miserere' einen viel besseren Abschluss der ganzen Feier als die von Einem gesungene Antiphon 'Cernitis o socii', und leitete zugleich leicht hinüber in die regelmässige liturgische Feier.

Die Botschaft 'Ad monumentum venimus' und die Freudenbotschaft 'Victimae paschali' gehen nicht über die Grenzen der Liturgie hinaus; der Lauf der Apostel steht zwar mindestens auf der Grenze zwischen kirchlicher Feier und Spiel: aber immerhin ist von all dem, was gesungen wird, nichts in Verse gesetzt, nicht einmal wie im Weihnachtsspiel in Hexameter, sondern entweder sind die alten schon bei Hartker zu findenden Antiphonen verwendet, oder es sind, wenn ich so sagen darf, neue Antiphonen gedichtet, in deren Gesellschaft auch die Sequenz trefflich passt. Die Geschichte der Antiphonen- und Responsoriendichtung muss erst noch erforscht werden: einstweilen müssen wir mit andern Mitteln uns behelfen.

Lange (S. 55, 83, 84 und 135) hat diese Sätze 'Ad monumentum', 'Currebant' und 'Cernitis' in seinen 52 liturgischen Denkmälern aus Frankreich nicht gefunden: doch ist dies vielleicht nur Zufall; denn wir werden ihnen im Spiel von Origny (Coussemaker S. 278) begegnen und Spuren davon finden sich im Spiel von Orleans (Lange S. 162 und 164). Aber jedenfalls sind diese Sätze in Frankreich so selten angewendet worden, dass es nahezu sicher ist: diese 3 Sätze sind in Deutschland zur liturgischen Osterfeier gefügt worden. Wie oben bemerkt, ist die Sequenz 'Victimae' von dem deutschen Dichter Wipo gedichtet, also wahrscheinlich auch in Deutschland in die dramatische Osterfeier eingefügt worden. Demnach müssen wir schliessen: wahrscheinlich hat die von St. Gallen in der liturgischen Dichtung geweckte Kühnheit auch fortgefahren die Osterfeier zu verschönern, und wahrscheinlich sind in Süddeutschland im Lauf des 11./12. Jahrhunderts zu dem dramatischen Tropus, welcher die Engelscene darstellte, zwei oder drei neue Scenen gefügt worden: die Botschaft der 3 Marien mit Aufzeigung des Schweisstuches, dann besonders die Freudenbotschaft der Magdalena, und der Lauf der Apostel zum Grabe, ebenfalls verbunden mit der Aufzeigung des Schweisstuches.

(Die liturgische Darstellung der Erscheinungsscene.) Die bis jetzt betrachteten Osterfeiern sind einfach; Alles dreht sich um die Engelscene: die 3 Marien kommen zum leeren Grab, hören von den Engeln, dass Christus auferstanden sei, und am Schlusse wird als Beweis hierfür das Tuch, womit das Kreuz zugedeckt war, gleich dem Schweisstuch, aufgezeigt; dieses Tuch haben entweder die Marien im

Grabe bekommen und mitgebracht (so in Deutschland und Frankreich) oder die Jünger Petrus und Johannes haben es geholt (so nur in Deutschland). Allein viel mehr erzählen die Evangelisten davon, wie Christus Verschiedenen erschienen sei. Bei Matthaeus 28, 9 tritt den Marien, welche vom Grabe weg gehen, sofort Christus entgegen: Avete. Nolite timere; ite, nuntiate fratribus meis, ut eant in Galilaeam; ibi me videbunt. Marcus XVI berichtet 3 Erscheinungen: primo Mariae Magdalenae mane prima sabbati, post haec .. duobus euntibus in villam, novissime recumbentibus undecim. Lucas 24 schildert ausführlich, wie den Beiden, die nach Emmaus gingen, Christus erschien, wie sie zurückkehrend hörten 'surrexit dominus vere et apparuit Simoni', und wie den Versammelten Christus erscheint. Johannes 20 und 21 schildert ausführlich, wie Christus der am Grabe stehenden und weinenden Magdalena erscheint; dann in 2 Abschnitten, wie er den versammelten Jüngern erscheint, zuerst ohne, dann mit Thomas; dann wie Christus den am See Tiberias fischenden Jüngern erscheint (hoc iam tertio manifestatus est Jesus discipulis suis, cum resurrexisset a mortuis).

So wurden die liturgischen Dichter natürlich veranlasst, auch diese Erscheinung oder diese Erscheinungen Christi in der Osterfeier darzustellen. Da Marcus 16, 9 ausdrücklich sagt 'surgens autem mane prima sabbati apparuit *primo* Mariae Magdalenae, de qua eiecerat septem daemonia' und da Johannes dem beistimmend diese Erscheinung ausführlich schildert (20, 11—18), so wurde hauptsächlich diese Erscheinung dargestellt. In Frankreich schob man, um den Matthaeus nicht zu kränken, an diese Erscheinung schon in alter Zeit oft sofort eine 2. an, wo Christus den andern 2 oder allen 3 Marien erscheint; so in Rouen (Lange S. 156, wo Christus in sinistro cornu altaris der Magdalena, in dextero cornu den andern Marien erscheint), in Orleans (Lange S. 164, wo 'Avete' vergessen ist), in Origny (Coussemaker S. 278; im Spiel von Tours ist hier eine Lücke). In Deutschland hat man diese Erscheinung vor den 2 Marien nicht dargestellt. Zur Ausrüstung der Magdalenenscene lag dem Dichter die dramatische Erzählung des Johannes bequem, und, was für die schöne musikalische Aufführung wichtig war, in den Antiphonarien war eine Reihe von schön gefassten und componirten Sätzen enthalten, welche gerade für diese Scene bestimmt waren; so schildert in Hartker's Antiphonar S. 237 eine Reihe von Antiphonen und Responsorien diese Scene; aber auch auf den Seiten 232—241 finden sich noch andere für diese Scene gedichteten Sätze.

Welches war die **früheste Form der liturgischen Erscheinungsscene?** Das zu bestimmen, ist schwierig; denn rein liturgische Fassungen in liturgischen Handschriften sind bis jetzt nur sehr wenige gefunden worden; dazu gehören: die Prager Feier, welche Lange S. 146—154 no. XII—XVII aus 6 verschiedenen Handschriften vom 12.—14. Jahrhundert abdruckt (no. XVII S. 151 druckte Lange aus der Handschrift der Universitätsbibliothek VII G 16 fol. 96; fast derselbe Text steht in der Handschrift VI G 10*a* fol. 149; die Handschrift, aus welcher Lange no. XVI genommen hat, ist nicht, wie er S. 16 sagt, VI G 10, sondern VI G 10*b* fol. 73); die Feier von Rouen (Lange S. 155, und A. Gasté, les Drames liturgiques de la Cathédrale de

Rouen 1895, S. 58; derselbe Text mit verschiedenen Spielanweisungen) und von Mont S. Michel (Lange S. 157; vollständig Du Méril, Origines S. 94). Spiele sind: schon das hübsche von Coutances (Gasté S. 63; Lange S. 157 hat die wichtige Einleitung von 13 Zeilen weggelassen); das Spiel von Origny (theils lateinisch, theils französisch; Coussemaker S. 271); das von Orleans (Lange S. 160, mit den Noten Coussemaker S. 178); das von Tours (lithographisches Facsimile in V. Luzarche, Office de Paques, 1856; Text mit Noten bei Coussemaker S. 21, nur Text mit Zählung der Zeilen auch bei G. Milchsack[1]), die Oster- und Passionsspiele I 1880 S. 97); endlich das Spiel, welches Strophen von je 4 Zehnsilbern verwendet und das ich das 'Zehnsilberspiel' nenne, von welchem Lange S. 136—146 eine Anzahl Fassungen gedruckt hat. Die Spiele von Tours und Orleans sind kecke Um- und Neudichtungen, wobei das von Tours durch viele Fehler des Abschreibers noch mehr verdorben ist; auch das Zehnsilberspiel und das Spiel von Origny sind stark umgearbeitet.

So viel ich sehe, liegen 2 ursprüngliche liturgische Fassungen neben einander, die Prager und die französische.

Erscheinungsscene in Prag:	Erscheinungsscene in Frankreich:
1 Noli flere Maria! Alleluia. Resurrexit dominus. All. All. (Antiphone, bei Hartker S. 235.)	1 Mulier, quid ploras? (Joh. 20,13)
2 Maria stabat ad monumentum foris plorans; dum ergo fleret, inclinavit se et prospexit in monumentum. (Joh. 20,11)	2 Quia tulerunt dominum meum et nescio ubi posuerunt eum. (Joh. 20,13)
	3 Noli flere, Maria! Alleluia. Resurrexit dominus. All. All.
3 Tulerunt dominum meum et nescio ubi posuerunt eum. (Joh. 20,13; Antiphone, Hartker S. 237)	4 Ardens est cor meum. desidero videre dominum meum. quaero et non invenio, ubi posuerunt eum. All. (Ant., Hartker S. 237)

5 Mulier quid ploras quem quaeris? (Joh. 20,15)

6 Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, ubi posuisti eum; et ego eum tollam. (Joh. 20,15)

7 Maria. 8 Rabboni. (Joh. 20,16)

9 Noli me tangere; nondum enim ascendi ad patrem meum.
Vade autem ad fratres meos et dic eis:
ascendo ad patrem meum et patrem vestrum, deum meum et deum vestrum. (Joh. 20,17)

1) Nach dem, was ich in den Göttinger gelehrten Anzeigen (1897 S. 797—809 und 1898 S. 421—424) gegen diesen Gelehrten habe schreiben müssen, werden Männer geraden Sinns es verstehen, wenn ich hier ihn möglichst wenig anfasse. Möge er's im II. Bande seiner Passions-Spiele ebenso machen! Ich habe diese Dinge zuerst durchdacht und dann erst Milchsack's Arbeit gelesen.

10 Venit Maria annuntians discipulis:	10 Avete. Nolite timere; ite, nuntiate fratribus meis,
Quia vidi dominum (et haec dixit mihi).	ut eant in Galilaeam; ibi me videbunt.
(Joh. 20,18 und Antiphone bei Hartker S. 238.)	(Matthaeus 28, 9 und 10)

Die Personen und Spielanweisungen habe ich hier weg gelassen, da sie öfter falsch sind.

In den Prager Feiern geht voran die Engelscene am Grab und der Satz 'Ad monumentum venimus . .'; es folgt entweder nur Currebant und Cernitis (Schweisstuch) S. 148, oder nur 'Dic nobis Maria' etc. S. 148; in den 4 späteren Texten (S. 151 und 154) sind beide Stücke Dic und Currebant + Cernitis (Schweisstuch) nach der Erscheinungsscene zu finden. Die Schlussantiphon, no. 10 'Venit Maria', wird richtig zugetheilt mit den Bezeichnungen 'chorus *oder* canitur *oder* cantrix' (die 7 Handschriften stammen wohl aus einem Frauenkloster in Prag); allein der Anfang war unklar. Die Antiphon 'Noli flere' sang der Sängerinnenchor (chorus, also S. 149 und 152 incipit = incipitur, canitur), die folgende Erzählung sang die Gemeinde (sorores, conventus). Die nächste Klage 'Tulerunt' sang Magdalena in's Publikum; also ist richtig S. 147 'ad clerum', falsch aber S. 149 und S. 152 'ad Jesum', und falsch ist auch S. 153 die Angabe zum nächsten Satz (Mulier): Jesus *respondeat.* Denn Jesus tritt jetzt erst auf und er (nicht 'Angelus' S. 147) spricht dann 'Mulier'. Irrthümlich ist auch in der ältesten Handschrift no. 6 Maria dem Chorus zugetheilt. Ich gebe dies als kleine Probe, wie wenig Verlass ist auf die Inscenirung in den Handschriften; in dem kleinen Stücke, was Chabaneau (Revue des Langues Romanes 1885 S. 10ffl.) von der provenzalischen Passion gedruckt hat, sind eine Menge Personenangaben falsch, was die Ratio lehrt und was die Vergleichung des parallelen Textes (in Bibliothèque méridionale I. Ser., T. III, S. 106ffl.) beweist.

Die liturgische Feier, welche ich oben Frankreich zugewiesen habe, ist von mir reconstruirt; ich muss sie also begründen. Diese Untersuchungen und Darlegungen sind freilich ungemein mühsam und man braucht dabei den Sporn der Hoffnung, dass Andern diese Mühe gespart und die Aufklärung wichtigerer Fragen erleichtert werde. Die beiden ersten Sätze finden sich in allen französischen Spielen: freilich in Rouen, in Mont St. Michel und scheinbar in Tours S. 44 (Z. 182 bis 184) nicht in der Magdalenascene. Der 3. und 4. Satz stehen in Origny und Orleans; dagegen in Rouen, Mt. Michel und in Tours S. 44 (Z. 185) folgt Quem quaeritis viventem cum mortuis, non est hic ·· die tertia resurgere. In Coutances stehen wie bei Johannes in der Magdalenenscene nur no. 1 und 2; no. 3 und 4 fehlen.

Um dies aufklären zu können, muss ich eine andere, freilich für die Inscenirung der Osterfeiern und Osterspiele und für die Kunstgeschichte wichtige Frage berühren: wie **viele** Engel gaben den zum Grabe kommenden Marien die Botschaft und **wo** war der Sitz dieses Engels oder dieser Engel? Die Evangelisten gehen stark aus einander. Nach Matthaeus 28, 2 'Angelus domini des-

cendit de coelo et accedens revolvit lapidem et sedebat super eum' sitzt nur 1 Engel aussen am Grab. Marcus 16, 5 berichtet von den 3 Marien 'introeuntes in monumentum viderunt iuvenem sedentem in dextris coopertum stola candida', also 1 Engel, aber im Innern des Grabes. Nach Lucas 24,3 ingressae (die 3 Marien) non invenerunt corpus. ecce duo viri steterunt secus illas in veste fulgenti; 24,23 wollen die Marien visionem angelorum gesehen haben: also 2 Engel im Innern des Grabes. Bei Johannes 20,1 findet Magdalena vor Tagesanbruch den Stein abgehoben und meldet das: also überhaupt kein Engel im Grabe. Eine Weile später ist Magdalena voll Sehnsucht zum Grabe zurückgekehrt und steht weinend an demselben; 20,11 dum ergo fleret, inclinavit se et prospexit in monumentum; et vidit duos angelos in albis sedentes unum ad caput et unum ad pedes. Johannes sagt also überhaupt nichts davon, dass die Auferstehung Christi der Magdalena verkündet worden sei. Das ist wesentlich; denn so begreift sich ihre Trauer; dagegen in den mittelalterlichen Spielen, wo Magdalena zuerst mit den andern Marien die Botschaft der Engel anhört und dann doch traurig am Grabe weint, ist ein offener Widerspruch, den z. B. Mercadé und Greban gemerkt und wieder hübsch verwendet haben: Magdalena darf Christus nicht anrühren, weil (Mercadé 21993) Tu n'y adjoutas pas credence, quant t'eus la voix de l'angle oye, *oder* (Greban 29513) Puisque ce divin mistere de mon hault ressuscitement ne crois pas en cueur fermement, foible foy te veult empescher, que ne me peus ne dois toucher. Dagegen die 3 andern Evangelisten schildern ein und dieselbe Engelscene, aber in hellem Widerspruche: Matthaeus 1 Engel aussen, Marcus 1 Engel drin, Lucas 2 Engel drin. Die Kirche blieb unparteiisch: sie liess alle 4 Evangelien verlesen, dann mochte der Geist einen jeden Hörer erleuchten. Für uns ist die Hauptsache, wie die Leute sich gestellt hatten, welche die Antiphonen, Responsorien u. s. w. dichteten: auch sie sind unparteiisch, doch haben sie eine starke Vorliebe für den aussen sitzenden 1 Engel des Matthaeus. In Hartker's Antiphonar S. 227 ist ein schönes, wohl nach einer römischen Elfenbeinschnitzerei gemaltes Bild dieser Scene: in der Mitte steht der Grabtempel, aussen sitzt links 1 Engel, rechts kommen die 3 Marien, in der Mitte Magdalena mit Rauchfass, links und rechts eine Marie mit Büchse (vgl. noch Tours S. 37 'due deferant vas cum unguento pre manibus, tercia turibulum' und Lange S. 36 Fécamp, 14. Jahrh.); S. 228 folgt mit reich verziertem Anfang die wichtigste Osterantiphone 'Angelus domini descendit de caelo et accedens revolvit lapidem et sedit super eum'; die nächst wichtige Antiphon lautet (S. 231) 'Sedit angelus ad sepulchrum domini stola claritatis coopertus': also Phrasen des Marcus, und doch sitzt der Engel aussen; das geht so weit, dass sogar in der Schilderung der Magdalenascene S. 237 *unten* Johannes abgeschrieben ist 'inclinavit se Maria, prospexit in monumentum; vidit duos angelos in albis sedentes', dagegen 6 Zeilen darüber ist Johannes geändert zu 'vidit angelum in albis sedentem et sudarium'. Aber das ist sicher: derjenige, welcher in St. Gallen den Keim aller Osterspiele gedichtet hat, sah 2 Engel; denn er beginnt (auch bei Hartker S. 231): Interr. Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae. Resp. Jesum Nazarenum crucifixum, o caelico*lae*. Auch Wipo's so oft in die Oster-

feiern eingeschobene Sequenz beruft sich auf 'angeli*cos testes*', während die früh gedichtete und in sehr vielen Osterfeiern wiederkehrende Antiphon verkündet: ad monumentum venimus gementes; *angelum* domini sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit Jesus.

Darnach herrscht auch in den Osterfeiern in diesem wichtigen Stück der Inscenirung buntes Durcheinander. Bald sitzt 1, bald sitzen 2 Engel da; *bald* ad iuxta ante super altare *oder* sepulcrum, *bald* in intra intus sepulcro *oder* retro sepulcrum. Sehr beliebt war im südlichen Ostdeutschland bis nach Cividale und Aquileja ein Text mit der nach Marcus gemachten Anweisung: sedens in dextra parte stola coopertus candida, aber auch diese Anweisung wird wieder mit Zusätzen versehen bald 'in dextra parte *sepulcri*', bald '*praeter* sepulcrum', bald nach Johannes '*ad caput* oder *ad caput sepulcri*'. In der Feier S. 125 (in Erlangen, 16. Jahrh.) kommen die Marien zu 2 Engeln, fortgehend sagen sie 'ange*lum* sedentem vidimus et dicentem' und zuletzt beruft Magdalena sich wieder auf angelicos testes; ebenso z. B. im Spiel von Engelberg (Lange S. 136—140). In der provenzalischen Passion (Revue d. lang. rom. 1885 S. 16) heisst es: mas 1 angel sieu nos a dit, dagegen in der Umarbeitung (Mystères prov. = Bibliothèque mérid. III S. 110): mas dos angials si nos an dich.

(Doppelte Engelscenen.) Ein Franzose kam auf den sinnreichen Einfall, allen Evangelisten gerecht zu werden durch einen einfachen Kunstgriff. Die Marien werden empfangen durch 1 Engel, der vor dem Grabe sitzt und ihnen sagt, was geschehen ist; Christus sei auferstanden und das Grab leer. Mit der Wendung 'venite videte' werden die Marien dann aufgefordert, in das Grab einzutreten: drin werden sie von 2 Engeln empfangen und belehrt, was geschehen soll; als die Engel das Stichwort 'cito euntes' gebrauchen, brechen die Marien sofort auf. Diese Doppelscene findet sich nur in Frankreich in einigen der oben genannten Feiern und Spiele, welche auch die Erscheinungsscene enthalten, und zwar deutlich in den Texten von Rouen und Mont S. Michel (Lange S. 155 und 157), minder deutlich in Orleans (Lange S. 162 und 164). In der ersten Scene sitzt 1 Engel ante sepulcrum tenens palmam (*Rouen*), super altare tenens palmam (*Mont St. Michel*); foris ad caput sepulcri .. palmam in sinistra, ramum candelarum plenam tenens in manu dextra (*Orleans*; vgl. das vollständige Spiel von Coutances bei Gasté S. 63, wo der 'aspectus sicut fulgur' des vom Himmel kommenden Engels ganz nett ersetzt ist durch 'duas virgas decorticatas, in quibus sunt decem candelae ardentes', bei deren Glanz die Wächter wie todt niederstürzen). Dann folgt das gewöhnliche Frag- und Antwortspiel mit der nothwendigen Aenderung 'coelicola' statt 'coelicolae'[1]): Quem quaeritis

1) Die Urform war früh verschönert worden zu: Quis revolvet nobis ab ostio lapidem, *quem tegere sanctum cernimus sepulcrum* (*statt* Quis r. n. lap. ab ostio monumenti)? Quem quaeritis, *o tremulae mulieres in hoc tumulo plorantes?* Jesum Naz. crucifixum *quaerimus*. Non est hic *etc*. Das war vielleicht geschehen, um eine Formel zu haben für Aufführungen mit 1 wie mit 2 Engeln, und diese Form hat Deutschland und das Gebiet deutschen Einflusses bis Aquileja erobert; allein in Frankreich ist sie, so viel ich sehe, noch nicht gefunden; dort und auch sonst hier und da änderte man für Darstellungen mit 1 Engel 'coelicolae' zu 'coelicola' oder man half sich anders.

in sepulcro, o Christicolae'. Jesum Naz. crucifixum, o celicola. Non est hic; surrexit enim sicut praedixerat. Venite et videte locum ubi positus fuerat et euntes dicite discipulis eius et Petro quia surrexit. Doch hat hier das Spiel von Orleans statt des Schlusses Non est .. surrexit die Stelle des Lucas 24, 5/7 aus einer nachher zu erwähnenden andern Fassung entliehen und dabei etwas geändert. Dagegen der Text von Mont St. Michel hat den Anfang ersetzt durch die lebhaftere Fassung des ersten Satzes, wonach der oder die Engel den scheuen Marien zurufen: Venite, venite, venite! Nolite timere vos! Dicite, quem quaeritis in sepulcro, o Christicolae, welche Fassung sich bis jetzt noch in Coutances und Tours (Couss. S. 41 und Milchsack Z. 97) gefunden hat.

Wichtig ist nun für uns der zweite Theil der Doppelscene. Nachdem (in den Texten von Rouen) draussen der 1. Engel die Marien eingeladen hat einzutreten 'venite et videte locum, ubi positus fuerat', entfernt er sich, die Marien aber treten in das Grab und finden drin 2 Engel, mit denen also verhandelt wird: Duo intus sepulcrum residentes dicant *Mulier, quid ploras?* Medius trium mulierum *oder* Una ex illis loco M. Magdalenae respondeat *Quia tulerunt dominum meum et nescio ubi posuerunt eum.* Duo residentes dicant: *Quem quaeritis viventem cum mortuis, non est hic, sed surrexit; recordamini, qualiter locutus est vobis, dum adhuc in Galilaea esset, vobis dicens, quia oportet filium hominis pati et crucifigi et die tertia resurgere'.* Hoc dicto Mariae exeant. Mit denselben drei Sätzen ist in Mont S. Michel diese 2. Scene ausstaffirt, doch sieht man (Lange S. 159 Anfang), wie diese 2. Scene in die 1., und ursprünglich einzige, Engelscene hinein geflickt ist. In Orleans (Lange S. 164) hat diese 2. Scene eine ganz andere Fassung, vielleicht in Bruchstücken der ursprünglichen. Denn die obigen 3 Sätze dieser 2. Scene in Rouen und St. Michel sind ein übles Fabrikat; die 2 ersten Sätze sind aus der Magdalenenscene des Johannes genommen, haben also eigentlich mit den 3 Marien gar nichts zu thun, weshalb, um den Singular 'Mulier, quid ploras?' möglich zu machen, statt zu den 3 Marien nur zu 'una ex illis' gesprochen wird. Der 3. Satz ist wörtlich aus Lucas 24, 5/7 abgeschrieben, nur ist 'Quem' statt 'Quid' gesetzt. Dagegen in Orleans kommen die 2 Engel an die Thüre, laden mit 'Venite et videte' ein einzutreten, trösten mit Versen, welche auch im Spiel von Tours am Schluss der Engelscene vorkommen und geben mit 'euntes' das Stichwort zum Hinaustreten.

(Der 3. und 4. Satz der französischen Erscheinungsscene.) Auf diesem weiten Umwege haben wir zunächst gesehen, dass die 2 ersten Sätze der für Frankreich angenommenen liturgischen Erscheinungsscene 'Quid ploras' und 'Quia tulerunt dominum meum et nescio ubi posuerunt eum' ganz fälschlich in Rouen und Mont S. Michel in die Verhandlungen zwischen den 3. Marien und den Engeln versetzt worden sind; der Satz 'Quem quaeritis viventem etc', der ihnen dort angeflickt ist, hat also nichts zu thun in der Scene zwischen den Engeln und der Magdalena, dem Vorspiel der eigentlichen Erscheinungsscene[1]). Allein es ist richtig, wenn man

1) Sollte diese sonderbare Verschiebung und die Aenderung von *quid* zu *quem* folgenden Grund haben?: schon bei Hartker (S. 241) steht die Antiphone 'Quem quaeris, mulier, viventem

dies Vorspiel bei Johannes 20 liest, so wundert man sich, weshalb nach der freundlichen Frage des Engels und der Antwort der Magdalena, Christus sei verschwunden, die Unterhaltung stockt. Der Verfasser der liturgischen Erscheinungsscene hat das gefühlt und mit den 2 alten Antiphonen no. 3 und 4 die Lücke gefüllt. Der dramatischen Absicht des Johannes, wonach Magdalena ganz unwissend und deshalb über das Verschwinden des Körpers untröstlich sein soll, bis Christus selbst ihr erscheint, kommt unser no. 3 mit dem Freudenruf 'Resurrexit dominus Alleluia' zuvor: allein im Mittelalter war man, wie oben gesagt, der Ansicht, dass Magdalena schon zusammen mit den 2 andern Marien diese Freudenbotschaft gehört hätte; da musste vielmehr ihre Trauer entschuldigt werden.

Auf die Sätze no. 1 und 2 folgen diese Sätze no. 3 und 4 in den Spielen von Origny (Couss. S. 276) und von Orleans (Lange S. 163). Dasselbe ist der Fall im **Spiel von Tours**; aber hier ist Alles so überwuchert von Zusätzen und Umdichtungen, dass den Kern herauszuschälen eine schwierige Aufgabe ist. Zunächst wird uns dort (S. 40 Couss.) die Scene der 3 Marien mit dem Engel geboten: in 2 Fassungen hintereinander, in einer neuen poetischen und in der oben (S. 85) besprochenen liturgischen mit dem Anfang 'Venite, venite' und mit dem auch im Spiel von Orleans erhaltenen Schlusse von 4 Versen 'Vultum tristem iam mutate'; beide Fassungen sind durch einen Zwischensatz 'Ad vos dico, mulieres' . . 'Ego sum Michael archangelus' zusammengeflickt. Die erste Fassung nannte ich eine poetische; denn auch der Anfang '*Angelus respondet:* Non eget unguentum quia Christus de monumento surrexit vere locus ecce venite venite videte' besteht aus Versen:

Non eget ungu*ento*, quia Christus de monum*ento*
surrexit *vere*; locus ecce, venite vid*ete*.

Bei so schlechter Ueberlieferung muss man auch in der Ueberschrift 'respondet' tilgen und 'angeli' schreiben; denn die Salome singt ja nachher '*angelorum* eloquio scientes, . . quia surrexit, revertamur cum gaudio.

Aber die Hauptarbeit ist in der Erscheinungsscene zu thun. Davon ist freilich in Tours nur das Vorspiel erhalten, das Gespräch des Engels mit Magdalena. Nachdem Magdalena ihre grosse Klage, die anfängt und aufhört mit 'Me misera' (vgl. Coutances '*lamentaciones: Me miseram*' und Origny '*Infelix ego misera*'), das Gegenstück zu der Marienklage, beendet hat, heisst es 'Stans Jesus iusta sepulcrum in orde dicat Magdal.': *Jesus* ist falsch; es muss *angelus* heissen; statt *inorde* ist wohl zu schreiben *in horto* (vgl. Lange S. 138 se revertat versus ortum Christi). Das Folgende ist wohl am ehesten zu entwirren, wenn ich es also setzen lasse:

---

cum mortuis', und Lange druckt sie z. B. noch aus Nürnberg (Zeitschrift f. d. Alterthum 28 S. 124); sie stimmt mit der Frage der Magdalenenscene 'Mulier, quem quaeris', ist aber auch ähnlich der Frage bei Lucas 24, 5 'Quid quaeritis viventem cum mortuis?'.

Mulier, quid ploras?

2 *Maria Magdalene respondit*

Quia tulerunt dominum meum
et nescio ubi posuerunt eum.

3 *Angelus dicat ad Marias*

Quem queritis?

4 *Maria Jacobi et Salome respond.*

Viventem cum mortuis.

5 *Angelus dicat*

Non est hic, sed ... tertia resurgere.

6 *Et dicat Maria Magdalene; levet manus ad celum*

Tu pater qui es in celis .. Noli
me derelinquere .. ubi est
pater nescio. *Langes Gebet.*

7 *Deinde veniat Maria Jacobi et sustentet brachium dextrum et Maria Salome per sinistrum et levent de terra Mariam Magdalenam et dicat ipsa:*

Cara soror nimis langor
insidet in animo
de magistri Jesu Christi
morte sibi cognita (?).

8 *Maria Magdalena dicat*

Ardens est cor meum;
desidero videre dominum meum;
quero et non invenio ubi posuerunt eum.

9 *Angelus interroget Marias*

Quem queritis?

10 *Marie simul respondent*

Viventem cum mortuis.

11 *Angelus dicat hos versus*

Nichil tibi est timendum; sed gaudeto potius.
Jesus enim resurrexit vere, dei filius.
Tu Maria Magdalena clama
resurrexit vere Christus surexit Christus**

no. 5 Non *etc.* = der oben S. 85 aus Rouen ausgeschriebenen Stelle (= Luc. 24, 5/7), nur steht hier *tradi* statt *pati*. no. 6 Langer Text. no. 7 *levet* die Handschrift; ipsa sc. Magdalena; Schluss unsicher. no. 8 *desidero* Hartker und unsere Handschrift. no. 11 *gaudeto* schrieb ich, die Handschrift hat gaudete; der Schluss ist unklar in der Handschrift; nach *Christus* fehlen 1 oder 2 Blätter.

no. 11 hier ist offenbar nur eine Umdichtung der no. 3 der liturgischen Erscheinungsscene (Noli flere Maria. Alleluia. Resurrexit dominus. All. All.). Der Zusammensetzer des Spiels von Tours hatte dann das oben S. 85 gedruckte 2. Stück der Doppelscene im Gedächtniss, wo auf *Mulier* .. und *Quia tulerunt* .. *ubi posuerunt eum* folgte *Quem queritis viventem cum mortuis, non est* .. *tertia resurgere:* wie dort, so schob er auch hier nach *Mulier* .. und *Quia* .. *ubi posuerunt eum* den Satz an *Quem queritis* .. *resurgere* und, indem *ubi posuerunt eum* Stichwort für ihn geworden war,

dem *Quem queritis* etc. folgen müsste, so schob er nach diesen Worten von no. 8 noch einmal sein *Quem queritis viventem cum mortuis* an (no. 9 und 10). Woher die langen Einschübe no. 6 und 7 genommen sind, weiss ich nicht. Die Spielanweisung zu no. 7 giebt eine so hübsche Erklärung für manches Bild, dass um so unangenehmer ist der verderbte Text *sibi cognita*.

Das ist sicher: auch aus diesem Wirrwarr des Spiels in Tours lösen sich die 4 Sätze des Vorspieles der liturgischen Erscheinungsscene klar aus. Bei diesen wilden Umarbeitungen will es nichts bedeuten, dass no. 3 und 4 umgestellt sind.

Die Sätze no. 5—9 der liturgischen Erscheinungsscene enthalten die eigentliche Erscheinungsscene, das Gespräch Christi mit Magdalena, genau mit den Worten des Johannes 20 V. 15—17. Diese Stücke sind deshalb überall ohne Aenderungen übernommen und überliefert worden.

(No. 10 der liturgischen Feier in Frankreich: **Christus und die Marien.)** Im Text von Rouen hatte Christus mit Magdalena verhandelt *in sinistro cornu altaris*; sofort erscheint er wieder *in dextero cornu altaris* und begrüsst nach Matth. 28, 9 die andern Marien mit: Avete. Nolite timere; ite.. videbunt. Im Spiel von Origny (Couss. S. 278) geht Magdalena weg, aber Christus 'va as autres deus' und spricht mit einem Einschub: *Avete vos, michi dilecte, et me de morte surrexisse fideliter certum habete. Ite.. videbunt.* Im Spiel von Orleans ist diese 2. Erscheinung an den Schluss geschoben; hier ist *Avete* vergessen, wohl vom Abschreiber; das folgende *Nolite..*, *Ite.. videbunt* steht da. Die Texte von Mont St. Michel und das Spiel von Coutances haben diese 2. Erscheinung nicht, in dem Spiel von Tours fällt sie in die Lücke.

Meine Reconstruction der in Frankreich gebräuchlichen liturgischen Form der Erscheinungsscene scheint mir so genügend gerechtfertigt zu sein.

(Ursprung der liturgischen Erscheinungsscene.) Oben (S. 81) habe ich die beiden liturgischen Feiern der Erscheinung Christi vor Magdalena, die Prager und die in Frankreich gebräuchliche, nebeneinander gestellt. Die 6 oder 7 Prager Texte stammen wohl alle aus éinem Prager Kloster, wahrscheinlich aus einem Frauenkloster; die älteste Abschrift soll schon aus dem 12.(?) Jahrhundert stammen. Daneben waren in Prag, wohl in andern Kirchen, andere Texte gebräuchlich, ohne Erscheinungsscenen; siehe bei Lange, besonders S. 123 (7 Texte, nicht aus einem Frauenkloster), dann S. 58 und S. 113. Es wäre interessant zu wissen, ob Prag XI, Lange S. 130 (Universitäts-Bibliothek XIV D 21 in 4°) nicht vielleicht aus demselben Kloster stammt wie die Erscheinungsspiele bei Lange S. 146—154. Es ist keine scenische Feier; sondern der Geistliche singt zuerst eine (neu gemachte?) Antiphone, wie die 3 Marien zum Grabe gehen; dann eine andere, neu gemachte Antiphone, wie Magdalena am Grabe steht und klagt (in Reimprosa; der Schluss heisst wohl: unde contigit ut Jesum sola tunc vid*eret*, que *oder* quia remansit ut quer*eret*); jetzt steht eine persona am Grabe; der Geistliche singt Johannes 20, 11 und 12, wie Magdalena ins Grab sieht, dann stimmt er aus der Sequenz die Frage an 'Dic nobis Maria' und die persona singt den Schluss der Sequenz, worauf der Conventus cum

populo circumstante zum Schluss singt Buoh wssemohuczy; endlich abbatissa imponit *Te deum laudamus*. Dieses anspruchslose Gemälde in Antiphonen und Sequenzen ist nur zu Ehren der Magdalena zusammengestellt und stammt jedenfalls aus einem Nonnenkloster, vielleicht aus einem böhmischen und armen.

Die Prager Feier mit Erscheinungsscene ist also vielleicht auf éine Kirche, jedenfalls auf die Stadt Prag beschränkt geblieben, 2—3 Jahrhunderte lang; die französische Feier findet sich an verschiedenen Orten, in verschiedenen Zeiten und schon in verschiedenen Verarbeitungen; sie war also verbreiteter. Das spricht für folgende Entwicklung: im 12. Jahrhundert hat ein Franzose die oben reconstruirte liturgische Erscheinungsscene verfasst, und sie fand Beifall. Die Nachricht davon kam nach Prag und dort stellte jemand für ein Frauenkloster dieselbe Scene zusammen, schob sie in das dort gebräuchliche Osterspiel ein, und dies Kloster hielt mehrere Jahrhunderte diesen Text für Aufführungen fest.

Die Scene selbst ist ja einfach und ziemlich kunstlos, und dennoch ist ihre Entstehung eine wichtige Thatsache, ein bedeutender Merkstein am Entwicklungsweg des mittelalterlichen Theaters. Denn jener Mann ist wahrscheinlich der erste gewesen, der es gewagt hat, die Person Christi auftreten zu lassen. In Deutschland scheint man, ausserhalb Prags, das in liturgischen Feiern nicht gethan zu haben; denn die von Lange S. 136—146 gedruckten Texte und alle verwandten sind keine Osterfeiern und gehören nicht mehr in Lange's Sammlung; sie sind alle nur Verarbeitungen des aus Frankreich gekommenen Spieles in Zehnsilbern. In Frankreich selbst sind bis jetzt nur 2 liturgische Feiern mit Erscheinungsscenen gefunden; alle übrigen Darstellungen sind Spiele; denn auch der Text von Coutances hat den von Lange S. 157 weggelassenen, aber von Gasté S. 63 mitgetheilten Anfang 'Si Mariae debeant repraesentari, 4 clerici armati accedentes ad sepulcrum . . dicant personagia sua': also war diese Representatio Mariarum ein wirkliches Spiel.

(Die Einschiebung der Erscheinungsscene.) Die liturgische Erscheinungsscene wurde natürlich nur gedichtet, um mit der bisherigen Osterfeier verbunden zu werden. So sind einfach entstanden die Feiern von Rouen und Mont St. Michel: an die Engelsscene ist die Erscheinungsscene angeschoben. Allein wenn die bisherige Feier schon, wie fast immer, ein zusammengesetzter Organismus war, dann ging die Einschiebung nicht ohne Störung des Organismus vor sich. Die bisherigen zusammengesetzten Osterfeiern waren nach den Evangelisten Matthaeus, Marcus und Lucas und noch mehr nach dem Wesen des Osterfestes in ihrem Schlusse voll Freude. Nach der Engelsbotschaft wurde in Frankreich die Sequenz Victimae mit Aufzeigen des Schweisstuches und mit Jubel zum Schlusse gesungen; in Deutschland gings ebenso, oder die Feier schloss der Lauf der Apostel, wiederum mit dem jubelnden Aufzeigen des Schweisstuches, als Beweis dass Christus wirklich erstanden sei. Historisch wäre es nun richtig gewesen, die Erscheinungsscene stets hinten an die bisherigen Osterfeiern anzuschieben, nach den indirekten Beweisen den direkten. Allein das ist nicht geschehen, sondern man hat in früher Zeit fast überall die Erscheinungsscene vor der Sequenz oder vor dem Apostellauf eingeschoben.

Noch ein anderer Umstand ist wichtig. Die Magdalenenscene — und diese ist fast überall die erste Erscheinungsscene — ist bei Johannes und dann noch mehr in den scenischen Darstellungen so eingeleitet, dass Magdalena sehr traurig und schmerzensvoll am Grabe klagt. Singt nun Maria zuerst den Freudengesang 'Victimae paschali' und steht unmittelbar nachher klagend am Grabe, so ist der Widerspruch offenbar; daran krankt z. B. die französische Resurrection (Jubinal II 367 und 371). Das Gleiche ist der Fall, wenn dieser traurige Anfang der Magdalenenscene nach dem freudenvollen Schluss des Apostellaufes eingeschoben wurde. Wird aber die Erscheinungsscene *vor* der Sequenz und vor dem Apostellauf eingeschoben, so sieht und hört der Zuschauer erst lange den Auferstandenen leibhaftig, dann hört er, wie dieselben Leute, welche Christus schon gesehen und mit ihm gesprochen haben, als Beweis für seine Auferstehung das leere Grab, die leeren Tücher und die Worte der Engel anführen, also schwache indirekte Beweise, während sie von dem schlagenden direkten Beweise schweigen.

Aus diesem Dilemma führten nur 2 Wege. Eigentlich musste die historische Folge festgehalten und mussten die Erscheinungen erst nach der Botschaft Magdalenen's, dass das Grab leer sei, und nach dem Apostellauf angeschoben werden; liess man da die freudenvolle Sequenz Victimae und den freudenvollen Schluss des Apostellaufs stehen, dann konnte bei der Erscheinungsscene, bei der sichern Erfüllung des Gehofften, der freudige Ton gesteigert werden; dann aber musste der traurige Anfang der Erscheinungsscene wegbleiben: diesen Weg, welcher dem Johannes direkt widersprach, hat Niemand eingeschlagen. Zweitens konnte man, dem Johannes folgend, die Marien schon die Botschaft der Engel mit Zweifel aufnehmen und mit Trauer den Aposteln berichten, diese dann durch ihren Gang sich von der traurigen Wahrheit überzeugen lassen; dann konnte man die Erscheinungsscene ganz nach Johannes geben und Magdalenen's Sehnsucht und Schmerz mit Lust ausmalen, was der Dichter der bretonischen Passion vielleicht am geschicktesten gethan hat: diesen Weg haben mehrere Darstellungen in französischer Sprache gefunden: zum Theil die provenzalische Passion (Revue des langues Romanes 1885, S. 15); viel deutlicher die Passion (Jubinal II S. 303 unten) und Mercadé V. 21809. Greban hält sich nach Matthaeus 28, 8 'exierunt de monumento cum *timore* et *gaudio* magno' auf dem Mittelweg (V. 29289 und 29293), weshalb er auch die Klagen der Magdalena kurz hält.

Dagegen in den früheren französischen Spielen in *lateinischer* Sprache hat die Einschiebung der Erscheinungsscene zum Theil böse Widersprüche veranlasst. In dem einfachen Spiel von *Coutances* (Lange S. 160) steht nach der leibhaftigen Erscheinung die Sequenz mit ihren angelicos testes u. s. w. Im Spiel von *Orleans* (Lange S. 164) spricht Christus lange, dann wird das Schweisstuch verehrt. Fast toll ist der Widerspruch im Spiel von *Origny* (Couss. S. 278); eben ist Christus der Magdalena, und den 2 Marien erschienen, da gehen die 3 Marien weiter und wissen nichts zu berichten als 'ad monumentum venimus, angelum domini sedentem vidimus et dicentem, quia resurrexit Jesus' und Magdalena weiss nur ihre angelicos testes anzurufen und die Apostel zeigen im matten Schlusse das Schweisstuch vor. Im

Spiel von *Tours* ist die Scene zwischen Christus und Magdalena ausgefallen (Couss. S. 45), allein sie stand einst da; die ihr folgenden Erscheinungen vor den Jüngern und vor Thomas werden geschlossen mit der Sequenz 'Victimae', wobei Magdalena mit dem Finger auf die jetzt armseligen Zeugnisse 'angelicos testes, sudarium et vestes' zeigt (2 Mal 'ostendat eis'; vgl. das 'demonstret cum digito' aus Narbonne bei Lange S. 65 und das zweimalige 'demonstre au doit' aus Origny bei Couss. S. 278).

Das Zehnsilber-Spiel giebt nicht an, wie die 3 Marien die Botschaft des Engels aufnahmen und hält die Magdalenenklage in bescheidenen Grenzen; allein die eingeschobene Erscheinungsscene hat auch hier böse Widersprüche gebracht. So verkündet Magdalena nach der Erscheinungsscene 'Vere vidi dominum vivere, nec dimisit me pedes tangere', aber unmittelbar darauf weiss sie in ihrer Sequenz nur von angelicos testes zu melden, oder die Apostel beschliessen ihren Lauf und das Spiel mit dem jetzt so matten 'cernitis linteamina et sudarium, et corpus non est in sepulcro inventum', nachdem eben Christus selbst von seinem Leib gesprochen hat 'hec priori dissimilis, hec est incorruptibilis'. Diese Thatsache ist wichtig; denn dieses Zehnsilber-Spiel ist in seinen Uebersetzungen das deutsche Osterspiel geworden.

Wie früher gesagt, kümmerte die lateinische Liturgie sich wenig um eine zeitliche Ordnung der Antiphonen und Responsorien; also waren auch die Geistlichen nicht empfindlich, wenn Widersprüche der Art in den lateinischen Osterfeiern sich fanden. Anders wurde die Sache, als das Spiel in französischer oder deutscher Sprache vor den Bürgern aufgeführt wurde. Da wurden solche Widersprüche nackt und lächerlich. Die Franzosen haben sie beseitigt, indem sie die Partien ganz neu, und wie besonders Greban, mit dramatischem Geschick umarbeiteten. Unsere deutschen Osterspiele klebten immer an dem lateinischen Zehnsilber-Spiel; die betreffenden Theile der kyklischen Spiele sind nichts anderes als eben dieses eingesetzte Spiel; oft sieht man, wie der Bearbeiter sich müht, durch kleine Zusätze den Widerspruch zu verdecken. Eine durchgreifende und dramatisch geschickte Umarbeitung und Ausgestaltung hat das deutsche Drama im Mittelalter nicht erlebt, wenigstens nicht im Ostertheil. Ein ziemlich gutes Resultat ist auf anderem Wege erreicht worden: die vorhandene grosse Masse Text hat ein durch die häufigen Aufführungen praktisch geschulter Ueberarbeiter mit Geschick beschnitten, so dass das, was übrig blieb, wie z. B. die oder, wie man jetzt sagen muss, der Tiroler Passion, in seiner gedrungenen plastischen Kürze doch vielleicht ebenso wirksam war als Greban's überlegte und glänzende Weitschweifigkeit.

(Krämer-Scene.) Lucas 23, 56 sagt zum Charfreitag, die Marien hätten aromata et unguenta hergerichtet, wonach es z. B. im Spiel von St. Gallen (Mone I 126) heisst *eine Salbe ich ime gemachet han*. Meistens aber wird die Stelle des Marcus beachtet, der 16, 1 sagt *cum transisset sabbatum*, . . *emerunt aromata*, *ut venientes ungerent Jesum*, und das um so mehr, als dieser Vers auch eine sehr beliebte Antiphone bildete. Darnach wurde nun eine neue Scene zum Osterspiel gefügt, die Krämer-Scene, welche natürlich das Spiel eröffnete. Diese Scene verlangte zunächst eine neue Abtheilung auf der Bühne. Scenenwechsel durch Wechsel der

Koulissen war dem Mittelalter unbekannt; man blieb auf dem naiven Standpunkt, dass jede besondere Oertlichkeit des Stückes durch eine besondere Abtheilung der Bühne repräsentirt wurde. Um das Spiel nicht unterbrechen zu müssen, waren also schon im Beginn des Spiels die sämmtlichen im Spiel vorkommenden Oertlichkeiten mit den dazu gehörigen Personen, also die Könige auf ihrem Thron mit dem Gefolge u. s. w., zu sehen. Deshalb sind diese Personen mit ihren Oertlichkeiten im Anfang der Spiele aus der guten Zeit ausdrücklich aufgezählt; s. den Daniel des Hilarius (in prima parte he persone sunt necessarie . ., in secunda vero parte . .), den Ludus de Antichristo, Tafel 8 u. s. w.; so sah der Regisseur sofort, was das Spiel beanspruchte für die Inscenirung und ob er es überhaupt aufführen konnte. In den Handschriften der späteren mehrtägigen Spiele wurde für die Regisseure mitunter noch besser gesorgt, indem Tabellen der für die einzelnen Tage nothwendigen Personen und Oertlichkeiten beigegeben wurden. Hier brauchte es also die Verkaufsbude des Salbenkrämers. Traten die Marien links ein, so konnte da die Bude stehen und diese Handlung sich abspielen; dann gingen sie zum Grabe in der Mitte, wo sie den oder die Engel trafen und endlich zu den rechts versammelten Aposteln; zuletzt konnten Petrus und Johannes das Schweisstuch vom Grabe holen. Das Grab konnte bisher leicht der Altar sein, die Apostel brauchten keinen besonders gekennzeichneten Ort: also konnten die bisherigen Scenen leicht in der Kirche vor sich gehen; die Bude des Krämers passte wenig in die Kirche; jedenfalls wurde jetzt die Feier zum Spiel.

Die Evangelien boten keinen *Text* für diese Scene; also musste er neugedichtet werden. Weit verbreitet ist eine Fassung, wornach die 3 Marien zuerst in 3 Strophen von Fünfzehnsilbern, dann in 3 Strophen von Zehnsilbern klagen und endlich in 3 Strophen von Zehnsilbern mit dem Krämer unterhandeln. Diese Fassung findet sich in Frankreich und in Deutschland, und sie wird nachher mit den anderen Zehnsilber-Spielen zusammen besprochen werden. In den lateinischen Texten ist diese Handlung durchaus ernst; erst später in den französischen und besonders in den deutschen Texten soll sie die Oster-Fröhlichkeit vermehren und wird lustig und oft sehr ausführlich.

Von den auf dieser Stufe stehenden Texten ist der interessanteste das Spiel von **Origny** (bei Coussemaker, Drames S. 256 Noten und Text); die mehr liturgischen Theile sind lateinisch, freilich vielfach in neue Verse gegossen; die Verhandlungen mit dem Krämer und das Gespräch der Magdalena mit dem Engel sind französisch. Eine hübsche, wohl aus Deutschland bezogene Osterfeier, Grabesscene und Gesang der Sequenz Victimae nebst Aufzeigung des Schweisstuches durch die Apostel, ist durch 2 Scenen erweitert. Einmal ist eine Erscheinungsscene der französischen Art (Vorspiel mit dem Engel, Magdalena und Christus, Christus und die 2 Marien) nebst einem dazu gedichteten französischen Wechselgesang der klagenden Magdalena und des tröstenden Engels zwischen der Grabesscene und der Apostelscene eingeschoben [1]).

---

1) Die Grabesscene ist in Distichen umgesetzt, also ist zu bessern: Non iacet hic quia surrexit; venite videte. Ecce locus, positus quo fuerat dominus (*Coussemaker* N. i. h. qui surr.;

An den Anfang gestellt ist die Krämer-Scene des Zehnsilber-Spiels, theils lateinisch, theils übersetzt, nebst zugesetzten französischen Wechselgesängen des Kaufmanns und der 2 Marien. Die erste lateinische Klagstrophe Heu nobis ist weggenommen und später S. 278 als Freudengesang verwendet; dagegen sind 3 solche Strophen zugesetzt, allerdings die erste S. 271 'Quis revolvet ergo' recht ungeschickt.

Das Osterspiel von **Orleans** (Coussemaker S. 178 mit Noten, Lange S. 160 Text) gehört eigentlich in die vorige Klasse, da es nur aus Grabes- und Erscheinungsscenen besteht; doch sind die 9 Strophen der Einleitung nur eine Umarbeitung der 3 Einleitungsstrophen der Krämer-Scene *Heu*, *Jam* und *Sed eamus et*. Das Spiel ist mit Raffinirtheit zusammen- und umgearbeitet aus ganz verschiedenen Bestandtheilen (s. oben S. 80/85). Eine Grabesscene mit folgendem Aufzeigen des Schweisstuches durch die Marien wurde zerschnitten und nach dem ersten Theil derselben wurde nach Johannes 20 der Lauf des Petrus und Johannes zum Grab und die Magdalenen-Scene eingeschoben; dann folgt der 2. Theil der Grabesscene mit Aufzeigung des Schweisstuches durch die 3 Marien (mit neuen Lappen: 4 Verse 'vultum tristem iam mutate' = Spiel von Tours; dann, aus noch zu bestimmender Quelle, 6 Zeilen zu 7 ◡ – und 5 – ◡ 'resurrexit hodie deus deorum' statt 'Victimae paschali'); diesem Theile ist dann nach Matthaeus 28, 9 die Erscheinung Christi vor den 3 Marien angeschoben.

(Wächter-Scenen.) Nach Matthaeus 27, 62—66 baten am Oster-Samstag die Juden den Pilatus, dass Wächter am Grabe aufgestellt wurden; nach Matth. 28, 2 kam im Schlusse der Osternacht ein Engel unter Erdbeben mit Blitzesschein, so dass die Wächter sich entsetzten und wie todt zu Boden stürzten; endlich nach Erzählung der Grabesscene und der Erscheinung Christi vor den Marien wird 28, 11—15 berichtet, wie die Wächter mit den Hohepriestern verhandelten. Die eifrigen Dramatiker des 12./13. Jahrhunderts fügten rasch auch diese Wächter-Scene zum Osterspiel. Dadurch wurde der Beginn des Spieles um einen Tag vorgeschoben, auf Samstag früh; doch Zeitpausen zwischen den einzelnen Scenen des Dramas hat man ja zu allen Zeiten ruhig hingenommen, wenn die Einheit der Handlung vorhanden war. Wenn man die erste Handlung so geben wollte, wie sie in dem Spiel von Coutances (bei Gasté, Drames liturg. de . . Rouen S. 63) gegeben ist *quatuor clerici armati accedentes ad sepulcrum domini pannis sericis decenter ornatum* [et] *secum dicant personagia sua*, so brauchte es keine neue Abtheilung auf der Bühne. Doch in der Regel wurden die Verhandlungen zwischen den Juden und Pilatus vorgeführt; dann brauchte es 2 neue Abtheile auf der Bühne: den Sitz des Pilatus und seiner Leute, dann den Sitz der Hohepriester und übrigen Juden.

Die vielgestaltige erste Handlung, die Verhandlungen der Juden mit Pilatus, die Auswahl der Wächter und ihre Wache wurde später in den französischen und

---

venite et videte. En ecce locus quo pos. f. d.). Die Sätze der Grabesscene sind gemischt aus der gewöhnlichen Fassung (Christicole) und der in Deutschland verbreiteten Umarbeitung (oben S. 84); die Schluss-Scene enthält den Apostellauf und die in Deutschland verbreiteten Sätze *Ad monumentum, Currebant* und *Cernitis o socii.*

deutschen Texten immer mehr realistisch ausgemalt und musste einen guten Theil Osterfröhlichkeit beisteuern. Die zweite Handlung, das Abenteuer mit dem Engel, brachte tiefere Aenderungen, die wichtige Folgen hatten; denn die alten ruhig am oder im Grabe sitzenden Engel des Marcus, Lucas und Johannes konnte man dazu nicht brauchen; jetzt brauchte es den mit Blitzesschein bei Erdbeben erscheinenden Engel des Matthaeus, vor dem die Wächter niederstürzen. Dieser Vorgang wurde am besten noch vor dem Auftreten der 3 Marien, also unmittelbar nach dem ersten angeschoben. Mehr Schwierigkeiten bot die Einfügung der 3. Scene, deren Inhalt im Anfange simpel war und sich an den Bericht des Matthaeus band. Das Spiel von Coutances macht es sich am leichtesten: die Wächter stürzen nieder *nec surgant, donec incipiatur 'Tedeum'*, d. h. die 3. Handlung bleibt ganz weg. Im Spiel von Tours ist diese Scene zwischen der Grabes- und der Erscheinungsscene, auf Taf. 11 ist sie zwischen Krämer- und Grabesscene eingeschoben. Ein Grund, weshalb die Soldaten aufstehen, wird noch nicht angegeben: *tunc milites surgant* sagt das Spiel von Tours, *Ita vadant milites* sagt Tafel 11.

Einen Text für diese Handlungen bot die Bibel nicht; aber auch kein erdichteter Text hat sich für diese Handlungen eine ähnliche Herrschaft errungen, wie z. B. der Zehnsilbertext für die Krämerscene. Aus dem Text von Tours ist der Gesang am Grabe und wohl ein Theil der Schreckensrufe der erwachenden Soldaten übergegangen in das einst grosse Spiel von Sulmona (Bullettino d. Ist. stor. Ital. 8, 1889, S. 165) V. 188—191, 195/8, dann *Heu miseri* (nicht *misereri*; auch in der folgenden Strophe ist wohl zu schreiben V. 199 *prosperati inquam donis* und *plurima in hoc*). Die Zehnsilberstrophen dieser Scenen auf Tafel 8—10 finden sich sonst nirgends, ausser in dem verschollenen Spiel von Kloster-Neuburg; die deutschen Spiele hatten keine lateinische Vorlage [1]), weshalb diese Scene bald von einem Jeden nach Kräften verändert und verschönert wurde.

1) Wenigstens die älteren und sorgfältigeren deutschen Spiele scheinen ihre lateinischen Vorlagen stets zu kennzeichnen, mindestens durch Stichworte; dieser Wegweiser kann bei Quellenuntersuchungen nützlich sein. Nur muss man natürlich wieder das Wesen der ausgeschriebenen Quelle im Auge behalten. Gerade die Frankfurter Rolle scheint ihre lateinischen Lemmata sorgfältig zu setzen, aber doch sind im Anfang des Spiels die Prophezeiungen des Zacharias, (Oseas), Jeremias und Jesaias trotz der lateinischen Lemmata bei Zacharias (Oseas) und Jesaias aus dem deutschen Gedichte Erlösung abgeschrieben; denn da schon stehen diese lateinischen Stellen. *Zacharias* Exulta satis filia *und* Mit gantzim flize frouwe dich *ist* = Erlösung 1519 u. 1520 (Frankfurter Passion von 1493 V. 173—190 = Erlös. 1520—1543); *(Oseas* Post duos dies dominus Ich kunde uch allin sunder spot; in der Passion fehlt die ganze Prophezeiung; doch ist *Post d. d. d.* = Erlös. 1599, sodass der Vers *Ich kunde uch allin sunder spot* wohl nur der im Spiel zugesetzte Einleitungsvers war, dem dann der Text der Erlösung noch folgte); Jeremias: *Diz wort kunde ich uch schone* = Passion V. 217 ist ähnlich Erlös. 2142, und die folgenden Verse der Passion 218—238 sind = Erlös. 2143—2163; endlich für Jesaias sind die Angaben der Rolle: '*Jesaias dicat* Domine quis credidit. *Et dicat* Wer geloubit uns, herre, nu zu hant' nicht (wie Wilmotte, les Passions Allemands S. 64 fälschlich meint) im Widerspruche zu der Passion von 1493 V. 275 *Wir hain en gesehen zu eyner frist*, sondern die 2 Verse der Rolle sind = Erlös. 2059 u. 2060, der Vers 275 der Passion und die folgenden bis 294 = Erlösung V. 2064 (der darnach zu emendiren ist) bis 2083; die Passion hat, wie sonst, das lateinische Citat weggelassen und dazu die V. 2061/3. Also hier sind die lateinischen Citate aus der deutschen Quelle mit herüber

Osterspiele, welche auf dieser Stufe der Entwicklung stehen, haben wir nur wenige. Der Text von **Coutances** (vollständig bei Gasté, Drames . . de Rouen, S. 63; unvollständig, doch mit einigen guten Lesarten bei Lange S. 157) giebt nur eine Uebersicht über das Spiel. Die Krämerscene ist ausgelassen, ebenso die Verhandlungen zwischen Pilatus und den Juden und die Schlussverhandlungen der Wächter mit Pilatus oder den Juden. Die Wächter legen sich ums Grab; zwei Engel mit Leuchtern kommen; vor dem Kerzenschein stürzen die Wächter nieder und bleiben liegen. Die Marien treten auf, denen duo clerici capis sericis induti vorangehen; sind dies Diener, wie der Antonius in der Krämer- und Grabesscene des Spiels von Muri (Froning S. 233/5, wo die Personenangabe 'gartenaere' S. 235 durch 'Engel' zu ersetzen ist)? Sie singen den Hymnus Adam novus veterem, der vollständig im Emausspiel von Orleans steht (Du M. S. 124). Dann folgt die Grabesscene mit der S. 85 besprochenen seltenen Form der Engelsfrage 'Venite venite'. Jetzt folgte ursprünglich der Gesang der Sequenz Victimae wohl mit Aufzeigung des Schweisstuches als Schluss; doch vor diesen Schluss wurde die S. 82/88 besprochene Form der Erscheinungsscene eingeschoben, nach welcher die Sequenz mit ihren indirekten Zeugnissen recht übel angebracht ist.

Das Osterspiel von **Tours** ist veröffentlicht mit einem lithographischen Facsimile von Luzarche 1856; Musik und Text von Coussemaker, Drames S. 21; Text von Milchsack Osterspiele S. 97. Nicht nur ist die Handschrift sehr fehlerhaft geschrieben, sondern das Stück selbst ist mit den kecksten, aber oft geistreichen Interpolationen gefüllt, als ob Jemand aus ganz verschiedenen Stücken sich die hübschesten Sätze und Partien zusammengeschrieben hätte. Der ursprüngliche Kern, die Grabesscene und die Aufzeigung des Schweisstuches beim Absingen der Sequenz *Victimae* ist ganz versteckt hinter den Zusätzen, der oben S. 86/87 geschilderten Erscheinungsscene, zweier weiterer Erscheinungen (Apostel und Thomas), der Krämerscene und der Wächterscenen. Die Scene zwischen den Juden und Pilatus fehlt mit einem ausgefallenen Blatte. Den Anfang bildet jetzt die kurze Scene zwischen Pilatus und den Wächtern und deren Gesang. Von den wenigen Versen stimmen 9 mit dem Fragment von Sulmona; da nun in diesem späten Stücke, welches sich sonst,

---

genommen. Zu den Prophezeiungen in den deutschen Texten möchte ich hier folgende schwer zu findenden lateinischen Vorlagen notiren. V. 93—118 der Frankfurter Passion von 1493, also wohl = no. 5 der Rolle: diese ganze Prophezeiung des Salomo ist gearbeitet nach Sapientia 2, 1 und 12—20; Kindheit Jesu 114—137 (Mone I 147) ist = Sapientia 9, 10. Sehr ungenügend hat Bartsch den Vorlagen der Erlösung nachgespürt; z. B. V. 1354—1394 (David) ist in sonderbarem Durcheinander gearbeitet nach Psalm 71, 6. 5. 12. (4). 3. 15. 7. 8. 11. 17. 12. 10. 18. 19; darnach ist theils der Text zu bessern theils sind die Lesarten der Handschrift einzusetzen. Erlösung 1400—1428 (Salomo) ist gearbeitet nach Ecclesiasticus 36, 1—10. Erlösung 1439 *auditum tuum et timui* will Bartsch streichen; allein es gehört zu dem Italatext von Habacuc 3,2 (s. oben S. 50); das lateinische Citat muss also das dreiblätterige Reimkleeblatt entschuldigen. Erlösung *(Jeremias)* 2111—2126 = Jer. 23,5 u. 6 (nicht Jer. 31, 31, wie Bartsch sagt); 2127—2136 = Baruch 3, 36/8 (Baruch ist in der alten Zeit = Jeremias); 2147—2169 ist = Jer. 11, 18—20; darnach ist V. 2167 din riche sol ich doch zuhant vor den selben luten sehen *zu bessern in:* din *rache* sol ich doch zuhant *von* d. s. l. s. = videam ultionem tuam ex eis.

wie kein anderes Spiel, der Stabatmaterstrophe bedient, nur die vorher gehende Scene in rythmischen Senaren (5 -⏑ + 7 ⏑-) geschrieben ist und diese in diesen späten Zeiten fast beispiellose Zeilenart öfter im Spiel von Tours sich findet, so ist es möglich, dass die Scene der Vorverhandlungen im Spiel von Sulmona uns ein Bild geben darf dessen, was im Tourer Spiel jetzt fehlt. Die sonderbare Wendung im Text von Sulmona, dass die Hohepriester die Soldaten beauftragen, dem Pilatus die Nothwendigkeit einer Grabwache darzuthun, findet sich wieder im Spiel von Donaueschingen (Mone II 336); vgl. Romania XIX 282. Es folgt sofort die 2. Handlung: Der Engel schleudert Blitze auf die Wächter und sie fallen nieder. Es folgt die Krämerscene, deren 1. Hälfte aus dem Zehnsilberspiel genommen ist, während die 2. aus verschiedenen Quellen gebildet zu sein scheint. Dann folgt die Grabesscene, wie S. 86 gezeigt, in einer poetischen und dann in der seltenen liturgischen Fassung mit 'Venite venite'. Hier ist zuerst eingeschoben die Verhandlung zwischen Pilatus und den Wächtern; die Wächter sprechen in Zeilen zu 8⏑-; Pilatus zuerst in Zeilen zu 7⏑-, dann 7-⏑, endlich in 6 Senaren. Zweitens ist eingeschoben die Magdalenenscene; zuerst die Klage, in der Freude und Trauer wechseln soll; leider ist diese interessante Klage sehr entstellt; die Freudenstrophe z. B. ist zu bessern in 'O quam magno dies ista celebranda gaudio, quam ingentis tam devoto recolenda studio!' (vgl. Lange S. 62; vielleicht hilft Chevalier, Rep. hymn. 13526 noch weiter). Darauf folgt die S. 87 besprochene stark interpolirte liturgische Fassung der Erscheinungsscene. Nach einer beträchtlichen Lücke weist wahrscheinlich Magdalena (?) dem reuigen Petrus den Weg zu dem Ort, wo er Christum finden kann (*corr.* dum illum inveneris). Dann entspinnt sich eine grosse Gesangsscene, die nach der Handschrift also sich abspielt: zuerst singen 3—4 Apostel *Tristes erant apostoli de nece* d. h. die 5. Strophe des alten Hymnus 'Aurora lucis rutilat' (Mone I 190); dann kommen von der andern Seite 6 Apostel und singen den ganzen Hymnus (*cantando hymnum totum* mit Zeichen für die Umstellung über h und über t) 'Jesu nostra redemptio' = 4 × 4 Achtsilbern bei Mone I 230; endlich singt Magdalena die Strophe (hunc versum) *Solutis iam gemitibus*, d. h. die 4. Strophe des eben genannten Hymnus 'Aurora lucis'. Dieser feierlich gestimmten ecclesia erscheint nun Christus. In einer neuen Scene kommt Thomas zur Apostelschaar und singt: Thomas dicet (dicor?) Didymus; omnes fugam cepimus, congreget nos dominus u. s. w.;

Hierauf: O fallax Juda proditor, magistrum tradidisti,
quem pro paucis argenteis Judeis vendidisti.
quod accepisti pretium, heu mihi, quid fecisti![1])

1) Kummer, Erlauer Spiele S. 161, hat gesehen, dass dies die Vorlage ist für die berühmte Strophe: O du falscher Judas, was hast du getan,
das du unsern herren also verraten hast!
Darumb so must du leyden hellische pein,
Lucifer geselle must du ymmer sein.

Vgl. Wackernagel, Kirchenlied II 468, und Bäumker, Kirchenlied I 463. Die von Wackernagel I 210 gedruckte lateinische Strophe ist erst um 1608 gemacht. Kummer citirt noch die Fassung des Passionspiels von St. Stephan in Wien (Berichte u. Mitth. d. Alterthums-Vereins

Da erscheint Christus und lässt den Thomas die Wundmale betasten. Als wenn dies Alles nicht gesehen und gesprochen sei, wird jetzt der Schluss der alten einfachen Osterfeier, wo von Christi Erscheinungen noch keine Rede war, gesungen, nämlich die Sequenz 'Victimae paschali', und wird mit den Fingern auf die Engel am Grab und auf die leeren Tücher hingedeutet als auf Indicienbeweise für die Wahrheit der Auferstehung Christi.

Auf derselben Stufe der Entwicklung, wie das Spiel von Coutances und von Tours steht **das benedictbeurer Osterspiel** (Tafel 8—11), von dem uns leider nur etwa das erste Drittel erhalten ist: die 3 Wächterscenen und die Krämerscene, also gerade die neusten Zusätze. Anderseits ist die Auferstehung und die Höllenfahrt noch nicht dargestellt: aber sehr nahe gekommen sind wir hier der Darstellung der Auferstehung. Allerdings sind es noch die Wächter, welche der herabkommende Engel mit dem feurigen Schwerte unter Donnerschlag darnieder wirft; aber auf die Hauptsache deutet doch sehr klar der neu erfundene Gesang des Engels, Christus sei erstanden, und die Wächter selbst sagen aus 'in terre motu, quem sensimus, crucifixum surgere novimus'. Die Entwicklung ist also unmittelbar bis an die Inscenirung der Auferstehung gekommen.

Der Inhalt des verlorenen Theiles war zunächst das Gespräch zwischen den Engeln und den Marien am Grabe. Da die Krämer- und Wächterscene schon vorhanden sind, so versteht es sich eigentlich von selbst, dass auch die Magdalenen- oder Erscheinungsscene vorhanden gewesen ist. Wir haben aber dafür auch einen Beweis. Eine spätere Hand notirt oben, dass vor dem Gesang der Engel eine Scene eingeschoben werden solle; das ist die spätere Auferstehungsscene. Christus empfängt hier, wie das später Gebrauch ist, die königlichen Abzeichen, dann schliesst der Einschub mit den Worten: et induat vestem hortulani. Diese Wendung kommt nirgends sonst vor, weil in allen andern Texten mit der Auferstehung die Höllenfahrt eingesetzt ist. Der Interpolator hielt es für richtig und leicht, die kurze Auferstehungsscene einzuschieben, die grosse Höllenfahrtsscene liess er weg. Da er jetzt schon Christus die Gärtnertracht anlegen lässt, so muss nachher die Erscheinungsscene zwischen Christus und Magdalena gefolgt sein. Da in der Krämerscene das Zehnsilberspiel benützt ist und die Erscheinungsscene in Deutschland ausser der versteckten prager liturgischen Fassung nur in der Fassung des Zehnsilberspiels sich findet, in dieser aber oft, so dürfen wir annehmen, dass auch in unserm Spiel die

zu Wien X 1869 S. 337.) Es muss hier eine berühmte Formel vorliegen. Vgl. 1. im wiener Passionsspiel V. 110 gegen Adam und dann 2. in dem benediktbeurer gegen Judas:

1. Adam, Adam, quid fecisti? quare stolam amisisti,
qua indutus inmortalis angelis eras aequalis?
2. O Juda, ad quid venisti? peccatum magnum tu fecisti.
me Judeis traditum ducis ad patibulum cruciandum.

Die gewöhnliche Form 'O du *armer* Judas was hast du gethan' hat übrigens doch eine recht alte Autorität; denn die schlichten Worte, welche die Vita rythmica BVMariae Christus zu Judas sprechen lässt: V. 4480 'O amice, ad quid venisti, quare nunc sic agis inimice', übersetzt schon Bruder Philipp V. 6538 'we dir, Judas, *armer* man, war umbe hast du daz getan? war umbe hast verraten mich?

Erscheinungsscene nach dem Zehnsilberspiel gearbeitet war. Der Schluss war, leider, der gewöhnliche dieser Osterfeiern. Denn der Schluss des Zwillingsspieles in Klosterneuburg lautete nach Pez 'Et populus universus iam certificatus de domino Cantor sic imponit: Christ der ist erstanden etc.': also auch hier wurden nach der leibhaftigen Erscheinung des Auferstandenen noch die Indicienbeweise der älteren Fassungen mit den Engeln und dem Schweisstuche festgehalten. Da in dem voranstehenden Personalverzeichniss auch 'apostoli' genannt sind, so hat der Apostellauf mit dem Aufzeigen des Schweisstuches und den Antiphonen 'currebant und cernitis' den Schluss des Spieles gebildet.

Die Hauptaufgabe des Dichters war, die Wächterscenen darzustellen, also die Verhandlung zwischen den Juden und Pilatus, dann die Wächter selbst und die streitbaren Engel darzustellen. Die einzelnen Handlungen sind mit Geschick und auffallender Selbständigkeit ausgeführt. Um die Verhandlungen, ob eine Grabwache aufgestellt werden soll, dramatisch lebhafter zu machen, sind zwei mitsprechende Figuren eingeführt, die sonst nirgends vorkommen, die Frau und die Assessores des Pilatus, jene wohl entlehnt aus dem Gericht des Pilatus über Christus, diese vielleicht den Berathern des Herodes im Weihnachtsspiel nachgebildet. Ganz allein steht der Gesang, mit welchem die Engel die geschehene Auferstehung berichten; denn der allein zu vergleichende Engelsgesang in der Passion bei Jubinal II 288 steht in ganz anderer Umgebung und in einem Stücke mit der Höllenfahrt. Dass der Krämer den Marien den Weg zum Grabe zeigt, ist neu erfunden. Die folgenden Gesänge der Marien können nicht 'circa sepulcrum', beim Umherwandeln ums Grab, gesungen sein; denn wenn sie schon singend um das Grab gegangen wären, dann hätten sie auch sehen müssen, dass der Stein schon herab war; sie könnten also nach jenen Gesängen weder weiter fahren 'Iam iam ecce, iam properemus ad tumulum', noch 'Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti': also ist 'circa' entweder mit 'contra' = versus 'in der Richtung' zu vertauschen oder diese Spielanweisung ist fälschlich zugesetzt.

Dieser überlegten Ausführung der Handlungen entspricht die Darstellung: die Gedanken sind nicht eben ungewöhnlich geistreich, aber durchaus klar; die Worte sind würdevoll. Alles ist in Versen geschrieben und unter Noten gesetzt, entspricht also allen Anforderungen, welche man an ein vornehmes Festspiel stellen kann. Die Dichtungsformen selbst sind moderne, aber klare und schöne. Zu dem interessanten, aber oft unsinnigen Durcheinander des Spiels von Tours bildet dieses klar angelegte und würdevoll, aber doch ziemlich schlicht ausgeführte benediktbeurer Osterspiel einen gewaltigen Gegensatz; aber einsam steht es ebenso wie jenes.

(Die **Auferstehung** und die **Höllenfahrt** Christi auf der Bühne.) Das Osterspiel entwickelte sich rasch, aber auf ganz natürlichem Wege. Die treibenden Kräfte waren weniger Evangelienstellen, viel mehr dramaturgische Rücksichten. Die Einführung der Wächterscenen hatte die Folge, dass die alten, ruhig am oder im Grabe sitzenden Engel des Marcus, Lucas und Johannes entweder vermehrt oder ersetzt werden mussten durch den streitbaren Engel des Matthaeus, der, als die

3 Marien sich dem Grabe nähern, mit Blitzesschein unter Erdbeben vom Himmel kommt, die Grabeswächter betäubt und die Deckplatte vom Grabe wälzt. Das war ein mächtiges Regiestück! Allein wozu wurde all diese Kunst der Inscenirung aufgewendet? Ist es denn nicht eigentlich lächerlich, wenn man in der Vita rythmica BVMariae S. 206 liest, dass Christus heimlich aufersteht, dass aber nachher, als die 3 Marien in Verlegenheit vor der mächtigen Deckplatte stehen, unter Erdbeben und Blitz der Engel vom Himmel kommt, wozu?, nur um die unangenehmen Wächter unschädlich zu machen und die Platte auf die Seite zu schieben?

Die Evangelien lehrten, dass als Christus das Erlösungswerk vollendet hatte und sterbend das Haupt sinken liess, ein Beben über die Erde ging; hier nun verstand es sich von selbst, dass in derselben Stunde am Ende der Osternacht Christus auferstanden sei. So kam's ganz natürlich, dass Erdbeben, Blitz und Donner als Begleiterscheinungen der Auferstehung Christi angesehen und dargestellt wurden; der Engel kam nur, um diesen Moment zu kennzeichnen, um etwa den Stein wegzurücken und allein oder mit Genossen Christus zu begrüssen und dann auf der Höllenfahrt zu begleiten; deshalb waren es, je später, desto vornehmere Engel. Die Ceremonie der Auferstehung wurde in bestimmte Formen gebracht; man liess zuerst die Engel Antiphonen singen, welche den schlafenden Christus wach riefen; dieser erstand und sang passende Antiphonen, wie *Ego dormivi et somnum cepi*; dann wurde er, wieder unter dem Gesang entsprechender Antiphonen, mit den Abzeichen der königlichen Würde (vestibus triumphalibus) versehen, und nun ging der Zug an die Pforten der Hölle mit dem Gesang der alten Antiphone 'Cum rex gloriae Christus infernum debellaturus intraret . . '. Hierbei konnten Blitz, Donner und Erdbeben den Anfang der ganzen Scene bilden, wo zunächst die Wächter betäubt wurden; so angekündigt, war ja die Auferstehung durch die Anwesenheit und die Gesänge der Engel genug verherrlicht; allein manche liessen die Wächter einfach von selbst einschlafen und verwendeten Donner und Erdbeben für den Augenblick der Auferstehung selbst.

Die Hauptsache bei der Auferstehung war das Auftreten der Person Christi und das Kunststück der Inscenirung. Einen besondern Text brauchte man nicht, ja im Anfange wagte man vielleicht nicht ihn zu dichten. Die Liturgie lieferte eine ziemliche Zahl schön componirter Antiphonen; hieraus konnte man leicht genügende Begleitgesänge zu dem Kunststück der Inscenirung gewinnen. Allein dies Kunststück beruhte noch obendrein auf ganz vernünftiger Ausdeutung der Matthaeusstelle; so ist begreiflich, dass diese neue Darstellung der Auferstehung ganz ausserordentlich gefallen hat und bis jetzt die herrschende geblieben ist. Wie S. 61 gesagt, weiss ich nicht, ob die bildende Kunst schon vor der Bühne die Auferstehung Christi so dargestellt hat, dass er in Lichtfülle aus der sich öffnenden Erde in die Höhe steigt; ich glaube, dass die Dramaturgen zuerst diese Inscenirung erfunden haben. Aber jedenfalls sind die Darstellungen auf der Bühne daran schuld, dass diese neue Vorstellung von der Auferstehung sich auch in der Literatur rasch verbreitet hat.[1])

1) Ich konnte keine Arbeit finden, worin die Entwicklung der Auferstehungsdarstellung in der bildenden Kunst, in der Dichtung und in der exegetischen Literatur verfolgt wäre.

Die oben erwähnte Stelle der Vita rythmica BVMariae ändert bereits Bruder Philipp beim Uebersetzen so um: V. 7972 'ertpidmung was in allen landen, do von dem tot was Christ erstanden', und V. 8077 finden die Marien den Engel ruhig am offenen Grabe sitzen.

Die **Höllenfahrt** Christi ist in dem neuen Testament im besten Falle nur angedeutet (I. Petr. 3, 19), nicht deutlich ausgesprochen; dagegen ist sie im Glaubensbekenntniss vor der Auferstehung genannt und wird in den alten Antiphonen in schöner Weise geschildert; eine völlig dramatische Schilderung derselben las man in den beiden Fassungen des lateinischen Evangeliums Nicodemi, dem man immerhin einige Achtung schenkte. Die Theologen stritten sich zwar, ob Christi Seele gleich vom Kreuz in die Hölle gefahren und erst am Ostersonntag in den Körper zurückgekehrt und dann mit demselben zum Sonnenlicht auferstanden sei, oder ob die Seele mit dem Körper im Grab geruht, dann in der Osternacht mit dem Körper auferstanden und jetzt erst mit ihm in die Hölle gefahren sei. Doch erst in späterer Zeit konnte man an solche Darstellungen denken, wie die Greban's ist, der unmittelbar von Christi qualvollem Sterben weg die Zuschauer zuerst in den Himmel zu Gott dem Vater und seinen Engeln führt und dann sofort Christi Geist die Hölle stürmen lässt, so dass der erschütternde 3. Tag des Schauspiels beruhigend endet. Wenn es in der Zeit, als die dramatische Darstellung der Höllenfahrt in Frage kam, überhaupt schon Darstellungen der Passion Christi gab, so hatten die Dichter mit der Formung dieses ausgedehnten Stoffes noch zu sehr zu ringen, als dass sie an solch fernliegende Stoffe, wie die Höllenfahrt, innerhalb ihres Passionsspieles denken konnten. Die Darstellung der Höllenfahrt fiel also dem Osterspiel zu. Bei den noch unbeholfenen Mitteln der Inscenirung ging es aber nicht wohl an, zuerst den Geist Christi lange auf der Bühne herumgehen und sogar die Hölle erstürmen zu lassen und dann erst ihn auferstehen zu lassen; also hier drängten schon die einfachsten dramaturgischen Rücksichten die Höllenfahrt hinter die Auferstehung, welcher Ordnung wenigstens keine Bibelstelle widersprach.

Einen besonderen Text für die Höllenfahrt giebt es nicht. Einige weit verbreiteten und passenden Antiphonen boten sich Jedem von selbst — die Antiphone 'Cum rex gloriae . .' erscheint in Frankreich auffallend selten —, und den ganzen nöthigen Stoff konnte das lateinische Evangelium Nicodemi liefern. Separate Darstellungen der Höllenfahrt giebt es natürlich nicht, sondern sie ist immer mit der Auferstehung und mit den übrigen Theilen des Osterspiels verbunden.

(Osterspiele mit Auferstehung und Höllenfahrt in Frankreich.) Zu diesen Scenen: Pilatus, Juden und Wächter, Auferstehung, Höllenfahrt, Krämer, Engel und Marien am Grab, Erscheinung Christi vor Magdalena und den andern Marien, Verehrung des Schweisstuches mit Absingen der Sequenz 'Victimae paschali' oder mit dem Laufe der Apostel hatte sich schon in Tours noch die Erscheinung Christi in Mitte der Apostel und dann vor Thomas gesellt und diese weitern Erscheinungen finden sich ganz oder zum Theil meistens vor jener Verehrung des Schweisstuches eingeschoben; sachlich nimmt sich dieser nachträgliche Indicien-

Beweis meistens recht sonderbar aus; allein die gesanglich schöne, alt überlieferte Scene war selbst ein Stück Liturgie geworden und führte das Spiel wieder leicht hinüber in die wirkliche Liturgie; deshalb hat sie sich fast überall erhalten. Mit diesen Bestandtheilen sind die Gegenstände des Osterspiels erschöpft; nur haben noch manche, besonders die späteren französischen Spiele, aus dem Evangelium Nicodemi die Schicksale des Joseph von Arimathia mit diesen Scenen verflochten.

Eine sehr breite Darstellung dieses ganzen Stoffes bis zur Erscheinung Christi in Emaus gab die ganz französische **Resurrection**, von welcher nur der Anfang erhalten ist (bei Monmerqué, Theatre Fr. S. 10/20); der Anfang ist ganz sonderbar gewählt: Joseph von Arimathia erbittet sich Christi Leichnam; um zu erkennen, ob Christus wirklich todt ist, sticht ihn Longin in die Seite, wird sehend und gläubig, wird aber dann als Betrüger eingesperrt; Joseph und Nicodem allein begraben Christus; Cayphas und Pilatus verpflichten dann die Wächter auf das Gesetz des Moses**. Auch die Spiel-Anweisungen sind in Kurzzeilen (vgl. S. 41 das bilsener Spiel), doch stets in Reimpaaren, so dass sie nie mit gesprochenen Worten reimen.

Die ganz französische und späte **Passion** (Jubinal, Mystères II S. 139—311) giebt das Osterspiel S. 277—311. Nach den Verhandlungen der Juden mit Pilatus prahlen die Wächter am Grabe (277—288). Ein Engel verkündet die geschehene Auferstehung (S. 288; vgl. oben S. 98). Die entsetzten Wächter schlafen ein und, wie im Spiel von Coutances, ist nicht mehr von ihnen die Rede (S. 288/90). Christus befreit die Altväter aus der Hölle (S. 290/7). Auf die Krämer-Scene mit einer langen Rede des Krämers (S. 298—303) folgt die Grabesscene zwischen Engeln und Marien (S. 303/5) und die Scene zwischen Christus und Magdalene (S. 305/8). Voll Freude verkündet Magdalene das Erlebte dem Petrus und Johannes und sie gehen zusammen ab nach Galilaea. Mannigfaltiger ist die Schilderung in der ganz französischen **Resurrection**, Jubinal II S. 312—379. Hier ist bereits der Sündenfall vorangeschoben (S. 314—325; vgl. S. 75), der freilich zur Auferstehung wenig passt; dann kommen die obengenannten Scenen des Osterspiels, beginnend mit den Verhandlungen zwischen den Juden und Pilatus und bereits mit der Erscheinung Christi vor den 2 Marien endend (die weiteren Erscheinungen, sowie die Sequenz oder der Apostellauf sind nicht mehr zugesetzt); jedoch die Krämer-Scene ist ganz weggelassen. Als die Ritter am Grabe eingeschlafen sind, sprechen die Väter in der Vorhölle lange über die erwartete Ankunft Christi; es folgt die Auferstehung und Höllenfahrt (S. 332—346); jetzt sollte die Marienscene folgen: doch ist vorher, als besondere Beigabe, noch eine Disputation der Mutter Maria mit den Andern eingeschoben, ob Gabriel ihr mit dem Ave Maria die Wahrheit gesagt habe oder nicht (S. 346—359); jetzt erst folgt die Grabesscene, dann die 2 Erscheinungsscenen (Magdalena und die 3 Marien); doch ist nach der Grabesscene die Scene eingeschoben, wie die Wächter erwachen, sich bekämpfen und verschwinden; von Bestechung derselben ist nicht die Rede. **La Résurrection** in den Mystères provençaux (Bibliothèque méridionale III S. 100—125) besteht nur aus locker aneinander gereihten Scenen; die Wächter lassen sich bestechen (S. 100/102); Christus

ersteht, holt die Väter aus der Hölle und bringt sie ins Paradies (S. 102/106); die folgenden Scenen (der Krämer, die Engel am Grabe, Magdalena und Christus, Christus in Emaus und vor Thomas) sind aus der provenzalischen Passion (jedoch aus einer bessern Abschrift als der erhaltenen) so jämmerlich ausgeschnitten, dass man schon daraus ersieht, dass in diesem ganzen Osterspiel weiter kein überlegter Plan erwartet werden darf.

Diese Bestandtheile des Osterspieles finden sich dann wieder eingesetzt in die grossen französischen Passions-Spiele des Mercadé und Greban. Bei **Mercadé** sind dieselben dargestellt in den Versen 19593—22909, wo dann Emaus folgt: Abgesehen von dem neuen Einschub 21637—728, der Joseph von Arimathia betrifft, verschlingen sich die bekannten Bestandtheile in freier Weise. Auf die Aufstellung der Wächter (19593—20300) folgt die Hölle; auch hier verhandeln erst lange die Väter des alten Bundes und die Teufel (20300—20899), dann erstürmt der Geist Christi die Hölle (20899—21253). Nach der Scene zwischen den Marien und dem Krämer (21254—21586) wird in einer Spiel-Anweisung von 6 Zeilen die Auferstehung abgemacht; die Wächter besprechen sich und schlafen ein (21587—21636). Die Scene am Grabe (21729—21853) wird den Aposteln gemeldet, die selbst am Grabe nachsehen (21854—21905). Es folgt die Klage der Magdalena und die Erscheinung Christi (V. 21906—22024) und später (V. 22132—22196) die Erscheinung vor den 3 Marien. Zwischen diese 2 Erscheinungen eingeschoben (V. 22025—22130) ist eine Besprechung der erwachten Ritter, Christus sei wahrhaftig auferstanden; dies vertheidigen sie nachher in einer langen Scene gegen die Juden eifrig, wie gläubige Christen, lassen sich aber doch zuletzt bestechen (V. 22197—22750); es folgen weitere Erlebnisse der Marien und Apostel.

Greban hat diesen Stoff in den Versen 26224—30814 dargestellt. Unmittelbar nach Christi Tod erkennen St. Denis und Empedocles in Athen das wunderbare Ereigniss (26074—26139), Gott der Vater ordnet eine himmlische Trauerfeier an und Maria wird getröstet (26140—26223). Hier schon folgt die *Höllenfahrt* des Geistes Christi (26224—26425). Zuerst wird dann der Rest des Charfreitags erzählt, vom Brechen der Beine, von Longin, von Joseph und vom Begräbniss Christi (26426—27237), und nicht übel wird hier gleich die auf Samstag früh fallende Aufstellung der Wächter angeschoben (27238—27429). Das Spiel des 4. Tages, die Resurrection, beginnt mit dem Prahlen der Wächter am Grabe (27631—27737), denen der Gang der Marien (28054—28120) und die Krämer-Scene (28390—28455) und neue Reden der immer munteren Grabwächter folgen (28782—28865); dazwischen geschoben sind die Abenteuer des Joseph (26737—28053 und 28121—28388), sowie Klagen der Apostel um Christus (28466—28781). Die Auferstehung Christi wird vorbereitet durch 2, wiederum neu erfundene Scenen: der Teufel erkundigt sich, wie es denn jetzt mit Christus stehe (28868—28987), und Gott Vater ordnet die Auferstehungs-Feierlichkeiten an (28987—29085). Icy se doit fere ung grant tempeste en enffer et sur la terre pour faire trembler. Die Wächter schlafen ein (29086—29111): puis les angles ostent la pierre de l'huis du monument; lors Jhesus

ressuscite portant une croix vermeille. Das ist Alles. Da Christus bei Greban nichts mehr in der Hölle zu thun hat, so macht er seine Besuche; zuerst (29112—29180) bei seiner glaubensstarken Mutter (s. oben S. 66). Die 3 Marien kommen jetzt erst (s. V. 28455) zum Grabe, wo sie die Botschaft der Engel mit gemischten Gefühlen aufnehmen (29181—29298). Die jetzt erwachenden Ritter wollen beschwören, dass Christus auferstanden sei, und gehen ab zu den Juden (29299—29404). Nachdem die benachrichtigten Apostel Petrus und Johannes sich überzeugt haben, dass das Grab leider leer sei (29405—29464), erscheint Christus der Magdalena (29465—29526), den 3 Marien, dem Petrus und den Aposteln sammt Thomas (29527—29603—29649—29840). Nach einer kleinen Zwischenscene mit Joseph, betheuern in einer grossen Scene (29986—30630) die Wächter den Juden gegenüber kräftig die Wahrheit der Auferstehung, lassen sich aber zuletzt doch bestechen; freilich werden sie dann (30647—30814) schon bei dem Versuche, den Pilatus anzulügen, zu Schanden.

(Osterspiele mit Auferstehung und Höllenfahrt in Deutschland.) Ich habe den Inhalt der wenigen französischen Osterspiele mit Darstellungen der Auferstehung und Höllenfahrt und die entsprechenden Theile der umfassenderen Dramen skizzirt; es wird im Folgenden Jedermann um so klarer werden, dass die entsprechenden Osterspiele und die betreffenden Theile der umfassenderen Dramen in Deutschland nichts mit jenen zu thun haben.

Ganz einsam stehen die Bruchstücke des durchaus deutschen Spieles von **Muri.** Die Ordnung der Bruchstücke bei Froning S. 228—244 ist unrichtig, aber es ist mir auch nicht gelungen, die richtige anzugeben. Eine grosse Rolle spielt Pilatus; er schickt die Wächter ans Grab und lädt auf den nächsten Morgen das Volk zur Gerichtssitzung (239—241); er verhandelt mit dem Krämer wegen Aufstellung seiner Bude (S. 228—230) und verhandelt zuletzt mit den Wächtern, dass sie schweigen sollen (S. 242—244). Die Wächter erwachen von einem Donnerschlag (S. 241) und erzählen später, dass unter Blitz und Donner ein Engel den Stein vom Grabe wälzte, und dass Christus auferstand (S. 242). Von einem Diener Antonius (s. S. 95) begleitet, kaufen die Marien Salben und sprechen mit dem Engel (nicht 'gartenaere') am Grabe (S. 233/6). Räthselhaft ist die lange Rede der Magdalena (S. 236/8); es ist nicht die Sehnsuchtsklage der Suchenden; denn sie hat den erstandenen Christus schon gesehen; es muss vielmehr am Schlusse der Erscheinungsscene die Bitte der reuigen Sünderin um fernere Gnade sein; allerdings eine Bitte, die an dieser Stelle sonst nie vorkommt. Auch in der Hölle tritt Christus auf (S. 231/3). Der Dichter kennt also die Krämer-, Wächter-, Auferstehungs- und Hölle-Scenen des Osterspiels; er dichtete durchaus selbständig und wollte mit Verschmähung alles Lateins ein gänzlich deutsches Spiel herstellen. Deswegen sind die Bruchstücke so schwierig zu ordnen; aber deswegen ist es ganz besonders zu bedauern, dass wir von diesem merkwürdigen Spiele bis jetzt nur diese Bruchstücke haben.

Ausser dem lückenhaften und unsichern Text von Muri haben wir in Deutschland eine Reihe von Texten, theils (I.) ganze Osterspiele, theils (II. und III.) Theile

des Osterspiels, theils (IV.) in grössere Dramen eingesetzte entsprechende Theile[1]). Fast alle diese Texte sind aus dem Zehnsilber-Spiel hervorgegangen.

Als die Auferstehungs- und Höllenfahrtsscene neu geschaffen waren, entstand die Frage, an welcher Stelle des Zehnsilberspiels dieselben eingeschoben werden sollten. In dem früheren Osterspiel ohne Wächterscenen hätte man sie einfach an den Anfang vor die Krämerscene geschoben. Allein nachdem die Wächterscenen einmal zum Osterspiel gehörten, geriethen die einzuschiebenden Auferstehungs- und Höllenfahrtsscenen leicht mit diesen in Conflict. Die Scene der erwachenden, zankenden und dann mit den Juden oder mit Pilatus verhandelnden Wächter wird von Mathaeus 29, 11/15, sogar erst nach der Erscheinungsscene berichtet und im benedictbeurer Osterspiel steht sie nach der Krämerscene, im tourer sogar nach der Grabesscene. Mercadé und, mit wahrer Lust, Greban haben die einzelnen Scenen verschiedener neben einander laufender Handlungen in einander geschoben: der noch bescheidenen Entwicklung der dramatischen Kunst im 13. Jahrhundert war solche Verkettung bedenklich. Derjenige, welcher in Deutschland die Auferstehungs- und Höllenfahrtsscene im 13. Jahrhundert in das durch Krämer- und Wächter-Scenen erweiterte Osterspiel einschob, half sich sehr einfach: er schob auch die letzte Verhandlung der Wächter mit den Juden und Pilatus noch vor die Krämerscene.
Diese erste Scenenreihe enthält also: Juden, Pilatus und Wächter; dann die Wächter am Grabe; der Engel erscheint und betäubt die Wächter. Auferstehung und Höllenfahrt. Endlich streiten die erwachten Wächter mit den Juden und lassen sich bestechen, dass sie lügen. Somit blieb für die 2. Scenenreihe die Krämerscene, die Engelscene am Grab; Magdalena und Christus und meistens noch Thomas und Christus und der alte Schluss, Absingen der Sequenz 'Victimae' und der Apostellauf mit 'Currebant *und* cernitis'.

---

1) Einzelne Texte sind: I. vollständige Spiele: Wiener Osterspiel, Fundgruben II, 297—336, nur deutsch, aber verlässige Quelle. Innsbrucker Osterspiel, Mone, Altteutsche Schauspiele S. 109—144. Erlauer Spiele (von Kummer) no. V und no. III. A. Pichler, Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol, S. 143—168 Osterspiel. II. nur Wächterspiele: Redentin, Froning S. 123—163 (198). III. nur Marienspiele: Trierer Osterspiel, Fundgruben II 272/79, Wackernagel Kirchenlied II 364, Froning S. 49. Wolfenbüttler Osterspiel bei Schönemann, Sündenfall S. 149—168 mit Noten. Dazu die Einsiedler-Gruppe: die Spiele von Engelberg und Cividale, von Einsiedeln und Nürnberg bei Lange S. 136 und 140. IV. Theile von: Frankfurter Rolle c. 1350, bei Froning S. 363—369, no. 247—259b und 260—315; Egerer Fronleichnamsspiel (Stuttgarter Verein 156) V. 7310—7797—8280. Tiroler Passion, ed. Wackernell in Quellen und Forsch. zur Geschichte, Litt. und Sprache Oesterreichs I S. 183—217—239—253. Alsfelder Spiel, bei Froning, V. 6839—7454 von 1. Hand = II; V. 7483—7631 von 2. Hand = III 1. Hälfte (Krämer-Scene); V. 7632—7865 von 3. Hand = III 2. Hälfte (Magdalenen-Scene). Flüchtige Skizzen enthalten: das St. Gallener Passions- und Osterspiel, bei Mone, Schauspiele des Mittelalters I, S. 123—126—128, und das Passions- und Osterspiel von Donaueschingen, Mone II S. 336—345—350**. Bei Seite lasse ich das Künzelsaur-Spiel (s. Germania IV, 338 und Mansholt's Marburger Dissertation 1892), da nur Auszüge veröffentlicht sind und die Wächter-, wie die Krämer-Scenen von dem gestrengen Redactor weggelassen zu sein scheinen; im Uebrigen ist es ein belehrendes Beispiel, mit welch ganz anderen Schwierigkeiten die Behandlung der mittelalterlichen Schriftwerke zu kämpfen hat als die der antiken.

Dieses Osterspiel zerfiel also in 2 Abtheilungen, von denen wir die 1. das Wächterspiel, die 2. das Marienspiel nennen können. Dass die Leute des 14. und 15. Jahrhunderts sich dieser verschiedenen Abhteilungen bewusst waren, zeigt der Umstand, dass jede Abtheilung auch separat vorkommt. Das **Wächterspiel** mit den Scenen der Wächter, der Auferstehung und der Höllenfahrt, hat eine eigenthümliche Ausbildung der letzten Scene, wo die geweckten Wächter mit den Juden verhandeln. Einmal sollte motivirt werden, warum denn gerade jetzt, am Schlusse der Höllenfahrt, die Wächter wach werden. Deshalb wird operirt mit einem Thurmwächter, der die Trompete bläst, meistens aber mit Boten, die Pilatus oder die Juden schicken, um nachzusehen; hie und da werden dann schon in der Wächterscene vor der Auferstehung solche Boten gesendet. Die Wächter selbst haben Christi Auferstehung gesehen und treten nun als die ersten Zeugen lebhaft dafür ein; um so eifriger geben die Juden ihnen gute Worte und Geld; deshalb ist diese Schlussscene des Wächterspiels meistens umfangreich. Die Frankfurter Rolle hat die erste Abtheilung des Osterspiels nicht in der sonst in Deutschland gewöhnlichen Fassung, sondern dieselben Stoffe in anderer Fassung und Ordnung. Die Scene zwischen Juden, Pilatus und dem Wächter ist in 4 deutschen Reden (no. 247—250) abgemacht und bildet den Schluss des ersten Tages. Am nächsten Tage stürmt Christus 'vestibus triumphalibus' die Hölle, no. 251—255. Jetzt erst ist von der Auferstehung die Rede mit undeutlichen Worten: recedens (a paradiso) revertetur ad sepulcrum. Facto iam tonitruo custodes territi iacebunt et dominus videatur resurrexisse. Persone quoque cantabunt *Terra tremuit et quievit* . . '. Dann wird in 4 deutschen Sätzen der Bericht der Wächter und ihre Bestechung abgemacht.

Dagegen die 1. Abtheilung der Spiele von Innsbruck, Wien und Pichler's, die separaten Wächterspiele von Erlau V und Redentin und die in das Egerer, Tiroler und Alsfelder Spiel eingesetzten entsprechenden Theile, auch die kurzen Abrisse in dem St. Gallener und Donaueschinger Spiel entsprechen der obigen Scenenfolge. Natürlich sind fast überall kleine Abänderungen. So steht im Innsbrucker Spiel die letzte Wächterscene zwischen Auferstehung und Höllenfahrt. Im 5. Erlauer Spiel werden vor der Auferstehung die Wächter zweimal fortgejagt, V. 301 und 365, und dennoch verkündet ein nachsehender Bote in der verstümmelten Schlussscene V. 457 'di ritter sind all entschlafen'. In Pichlers Text ist die Höllenfahrt nur angekündigt (S. 147), nicht dargestellt. Der Verfasser des Tiroler Passion bekam Bedenken und hat die letzte Wächterscene hinter die 2. Abtheilung, das Marienspiel, geschoben, S. 241—251, wo sie ja auch bei Matthaeus steht. Im Alsfelder Spiel passiren vor der Auferstehuag verschiedene neue Abenteuer; Pilatus hat einen Traum und 1 Wächter läuft schon vor der Auferstehung zu Pilatus. Im Donaueschinger Spiel schickt nach der Höllenfahrt Christus den Gabriel zu Maria und besucht sie selbst (s. oben S. 67). Doch das sind Variationen, welche in einem solchen rein deutschen Text natürlich sind.

Der Inhalt der zweiten Abtheilung (Krämer, Engel am Grab und Marien, Magdalene und Christus, Christus und Thomas, Gesang der Sequenz Victimae und

Apostellauf mit Aufzeigen des Schweisstuches) entspricht genau dem Inhalt des Osterspieles vor Einschiebung der Wächterscenen; wir können ihn das **Marienspiel** nennen, wie ja sogar das Spiel von Coutances noch *repraesentatio Mariarum* überschrieben ist. Dieses Marienspiel kommt auch einzeln vor in den Texten von Wolfenbüttel, Trier und Erlau III, dann in den Texten der Einsiedler-Gruppe; doch überall beruht es auf dem Zehnsilberspiel, das hier in 3 Variationen auftritt, welche nach den S. 112—115 folgenden Uebersichtstabellen der 2 Hauptscenen, der Krämerscene und der Magdalenscene, beurtheilt werden können. Nur lateinischen Text enthalten die Handschriften der Einsiedler-Gruppe; sie enthalten auch die weltliche Krämerscene nicht: waren also wohl zur Aufführung in den Kirchen bestimmt. Die 2. Variation, die frankfurter Rolle, das wolfenbüttler Spiel und wahrscheinlich, das Spiel, von dem Taf. 14/15, das münchner Bruchstück der Magdalenenscene, Reste bieten, enthalten das vollständige lateinisch(-deutsche) Spiel mit der Krämerscene. Die 3. Variation ist enthalten in den Spielen von Wien, Trier, Innsbruck, Eger, Erlau III, Pichler und für die Krämerscene Alsfeld; die Merkmale dieser Variation sind, dass in der Krämerscene die Zehnsilberstrophen 'Omnipotens, Amisimus *und* Sed eamus unguenta emere' voran, die Fünfzehnsilberstrophen 'Heu nobis, Jam percusso *und* Sed eamus et' nachstehen; dann ist die Magdalenenscene dadurch lebhafter gemacht, dass Christus die Magdalena um den Grund ihrer Trauer fragt, dann sie verlässt; dann ein 2. Mal, ja in dem Egerer Spiel sogar ein 3. Mal, dieselbe Frage an sie richtet und dann erst sich zu erkennen giebt. Die Abneigung gegen die Krämerscene spricht die Note im Tiroler Passion aus 'Hic potes introducere medicum cum servo suo, si placet'; durch die Auslassung dieser Scene sind die Spiele von Trier, Tirol und Pichler so verkürzt, dass es sich nicht lohnte, sie in die Uebersichtstabelle der Krämerscene aufzunehmen. Die Magdalenenscene aber ist mit so vielen lateinischen Stellen und ganz verschiedenen Sätzen ausgestattet, dass man hier klar sehen kann. Für die grossen Spiele ergiebt sich die Thatsache, dass die einzelnen Spiele einfach in dieselben eingeschoben sind. Von selbständigen und selbstbewussten Umarbeitungen, wie das Spiel von Muri, in höheren Masse Mercadé und besonders Greban sie geschaffen haben, ist hier absolut keine Rede. Die grossen deutschen Dramen sind nur Conglomerate, keine ausgebildeten Organismen.

Die Strophengruppen des Zehnsilberspiels.

Um über das Zehnsilberspiel in seinen verschiedenen Fassungen sicherer urtheilen zu können, will ich zuerst die Bestandtheile zusammenstellen, stets mit Rücksicht auf die S. 112/5 folgenden Tabellen. Die erste Scene des Marienspiels, die Krämerscene, bewegt sich in 3 Strophengruppen, wie die Tabelle zeigt. Zuerst (A) 3 Wegstrophen in steigenden Fünfzehnsilbern 'Heu nobis, Iam percusso *und* Sed eamus et' (= Sedee.); dann (B) 3 andere Wegstrophen, deren letzte aber schon von *kaufen* spricht, in Zehnsilbern: 'Omnipotens, Amisimus *und* Sed eamus unguentum emere' (= Sedeu.); endlich (C) 3 Kaufstrophen in Zehnsilbern: 'Huc, Dic *und* Hoc'. Am

Schlusse der Krämerscene finden sich in den französischen Parallelstücken und im benediktbeurer Osterspiel (Taf. 10/11) einige neuen Sätze oder Verse; selbst im wolfenbüttler Spiel ist der letzte Satz in neue Verse gebracht. Ich gebe natürlich nur die wichtigen Lesarten. Leider habe ich Grund anzunehmen, dass man sich auf manche Angaben, besonders bei Coussemaker und Lange, nicht verlassen darf.

Heu nobis internas mentes
2 quanti pulsant gemitus
pro nostro consolatore,
4 quo privamur misere,
quem crudelis Judeorum
6 morti dedit populus!

Iam percusso ceu pastore
2 oves errant misere,
sic magistro discedente
4 turbantur discipuli
atque nos absente eo
6 dolor tenet nimius.

Sed eamus et ad eius
2 properemus tumulum
et unguento liniamus
4 corpus sacratissimum;
si dileximus viventem,
6 diligamus mortuum.

Diese 3 Strophen (**A**) stehen im Spiel von Origny (Coussem. S. 271 und 278) und umgearbeitet im Spiel von Orleans (Lange S. 161); dann in den angegebenen deutschen Spielen; sie fehlen nur in Tours und Narbonne. Heu: *zum Freudengesang umgearbeitet in Origny* S. 278. Z. 4 privantur *ist aus Trier*, *Wien und Erlau*, miseri *aus Trier und Wien notirt; Eger hat* hodie *statt* misere. Iam: 1 ceu (*richtig wegen* sic) *haben Bened. Engelb. Eins. Rolle Wolfenb. Innsbr. Erlau Eger*: heu *Nürnb. Trier Wien und Origny.* 5 ita nos *Origny*; atque nobis *Innsbr.*, sic nobis *Eger.* eo absente *Eins. Innsbr.* 6 dolor crescit *Innsbr. Erlau Eger; vgl. Gruppe D Str. 3* Dolor crescit. Sed eamus et: *in Z. 3—6 herrscht grosse Verschiedenheit; Origny allein hat, was oben steht* (*vgl. Orleans* condimentis aromatum ungamus corpus sanctissimum); *in Engelb. Eins. Nürnb. Civ. und in Benedictb. Taf. 11 und in der Lichtenth. Marienklage bei Mone I 37 stehen überhaupt nur Z. 5 und 6; in Innsbr. Erl. Tirol Eger Trier Wien stehen Z. 5, 6, dann ist ergänzt* et unguamus corpus eius oleo sanctissimo (*wohl gemacht nach dem in Tours, Orleans und Benedictb. am Schlusse der Krämerscene stehenden Satze* iam iam ecce iam properemus ad tumulum, ungentes corpus sanctissimum); *in Wolfenbüttel ist nach Z. 5 und 6 anders ergänzt:* ut per fidem et opera perfruamur gloria.

B. Die 2. Strophengruppe, die Wegstrophen in Zehnsilbern, hängt schon zusammen mit dem Krämerspiel; deshalb fehlt sie in der Einsiedler-Gruppe. In Frankreich kommt sie lateinisch vor in den Spielen von Narbonne (nur die 1. Zeilen) und Tours, übersetzt im Spiel von Origny. In einer lateinischen Osterfeier in Prag (Lange S. 74) finden sich nur die Anfänge der 3 Strophen.

Omnipotens pater altissime
angelorum rector mitissime,
quid faciant iste miserrime?
heu, quantus est noster dolor!

Amisimus enim solatium,
Jesum Christum, Marie filium;
ipse erat nobis consilium.
heu quantus est noster dolor!

Sed eamus unguentum emere,
ut hoc corpus possimus ungere,
quod nunquam vermes possint comedere.
heu quantus est noster dolor!

In Omnipotens *Z. 3 hat Tours* faciant, feront *die Handschrift von Origny: die Handschriften in Deutschland haben* quid faciemus (*einige* faciamus) nos miserrime? *Die Caesur spricht für* faciant *und* iste *widerspricht nicht.* Amisimus: *Z. 3 hat nur Tours* nobis consilium, *in Deutschland steht* nostra redemptio; *Orbigny hat* Jhesum Christum, trestout plain de doucour; il estoit biaus et plain de bonne amour.

Helas! mout nous amoit li vrais. Sed eamus unguentum: *Der Text dieser Strophe ist sehr unsicher; es muss damit die Strophe* Huc *der nächsten Gruppe und deren Doppelfassung in Tours verglichen werden. Z. 1 ist bei Pichler interpolirt:* Sed eamus *nunc Jesum querere, festinemus* unguentum emere. *Z. 2, 3 und 4 habe ich aus Tours abgedruckt, wo vielleicht* neque *statt* quod nunquam *zu setzen ist. Statt Z. 2 und 3 steht in sämmtlichen Handschriften in Deutschland:* cum quo bene possimus ungere corpus domini sacratum; *in Alsfeld und Wien folgt dann noch der Refrain* Heu quantus. *Origny hat ähnlich* Mais ore allons l'onguement acater duquel oindre puissons le cors très bel. Il estoit vrai salus et vrai amours. Hélas verrons le nous jamais! *Dieselben Handschriften schliessen die erste Strophe der nächsten Gruppe mit* cum quo bene potestis ungere corpus domini sacratum. *Kann dies Antwort auf die Strophe* Sed eamus *sein, dann ist in dieser der gleiche Schluss möglich und richtig, sonst nicht. Der Refrain findet sich in Tours, Alsfeld und Wien. Das Spiel von Donaueschingen hat von dieser Strophengruppe nur den Refrain* 'Heu quantus . .', *dann eine sonst nicht vorkommende Strophe*: Piissima sunt desideria, quibus mentem illustrat gratia; pii monent amoris studia sepulture Christi memoria; *vgl. die Zusatzstrophe* Aromata *in der nächsten Gruppe.*

C. Die 3. Strophengruppe, die der Kaufstrophen, ist die schwierigste. In Frankreich sind die Strophen erhalten: übersetzt in Origny, lateinisch und mit 2 Strophen vermehrt in Tours. In Deutschland findet sich die ganze Kaufscene, also auch diese Strophen, *nicht* in der Einsiedler-Gruppe und sogar von den Vertretern des Osterspiels in 2 Abtheilungen überlässt die Tiroler Passion die Einfügung dieser Scene Andern; das Trierer Spiel und das Spiel Pichler's lassen sie einfach weg; die Haller Passion, das Egerer und Erlauer Spiel geben die Scene in nur deutschem und verschiedenem Texte. Im benedictbeurer Spiel finden sich 2 Strophen zugesetzt: vor der 1.: *Aromata*, welche Strophe in 5 Prager Handschriften und im Donaueschinger Spiel wiederkehrt; vor der 3.: *Dabo vobis*, welche Strophe in 2 Prager Handschriften wiederkehrt.

1.

Huc propius flentes accedite,
hoc unguentum si vultis emere,
cum quo bene potestis ungere
corpus domini sacratum.

Ça aprochez vous, qui tant fort amés,
cest unguement s'el volés acater,
duquel oindre nostre signeur porrés
son sainct cors, qui tant parès sacrés.

Tours 1*a*.

Venite si complacet emere
hoc ungentum quod vellem vendere
de quo bene *potestis* ungere
corpus domini sacratum.

2.

Dic tu nobis, mercator iuvenis,
hoc unguentum si tu vendideris,
dic pretium, pro quanto dederis.
heu, quantus est noster dolor!

Di nous, marchans très bons, vrais et loiaus,
cest unguement se tu vendre le veus
di tost du pris que tu avoir en veus!
Hélas! verrons le nous jamais!

Tours 1*b*.

Quod si corpus possetis ungere
non amplius posset putrescere
neque vermes possent comedere.
Marie simul Heu quantus . .

3.

Hoc unguentum si multum cupitis,
unum auri talentum dabitis.
non aliter unquam portabitis.
heu, quantus est vester dolor!

Cest oingnement se mout le convoitiés,
cinc besans d'or donner vous en convient,
ne autrement ja ne l'emporterés.
Hélas! verrons le nous jamais!

Tours vor Str. 3.

Mulieres, michi intendite!
hoc unguentum si vultis emere,
datur genus mire potencie.
Marie simul Heu . .

Benedictbeuern (Taf. 10) vor Str. 1.

Aromata pretio querimus.
corpus Jesu ungere volumus.
aromata sunt odorifera
sepulture Christi memoria.

Benedictbeuern (Taf. 10) vor Str. 3.

Dabo vobis ungenta optima,
salvatoris ungere vulnera
sepulturae eius in memoriam
et nomini eius ad gloriam.

Str. 1 Huc propius: *ich habe mich dem Text der deutschen Handschriften angeschlossen, mit welchem Origny übereinstimmt. Im Text von Tours sind zusammen zu halten die Strophe* Sed eamus unguentum *der vorigen Gruppe, hier Strophe 1a und 1b und die 2. Zeile der Strophe* Mulieres. *Der Text von Tours leidet auch sonst an sehr kecken und mitunter unbegreiflichen Fälschungen. Die 2 ersten Zeilen* Huc *und* hoc *hat Alsfeld umgestellt. Statt Z. 2 hat unser Spiel (Taf. 10)* et ungentum si vultis emite, *dann verirrt es sich in die 3. Strophe, indem es schliesst* aliter nusquam portabitis. vere quantus est dolor vester. Dic: *Z. 1* nobis tu *Tours Z. 3* pro quanto dederis *hat Taf. 10 und das benedictbeurer Passionsspiel,* quod tibi dederimus *Tours,* quod tibi dabimus *die andern Texte. Z. 4* dolor noster *Taf. 10.* Hoc unguentum: *Z. 1 hat Taf. 10* si vultis emere *und Z. 2* auri talentum michi tradite. *Z. 4 ist sehr verschieden überliefert:* non aliter unquam port. *hat Tours,* aliter nusquam port. *haben Taf. 10 und die benedictbeurer Passion (vgl. noch Str. 1),* an aliter non deportabitis *Wolf. Innsbr. Erlau Alsfeld. Z. 4* vere quantus sit dolor vester *Taf. 10 (vgl. Str. 1); im Passionsspiel passte der Refrain nicht, deshalb steht dort kurz und schlecht* Optimum est. Tours Str. 1*a Z. 3 die Handschrift hat* t *über* p = potest. Aromata: *Z.* 3 *und 4* aromata odorifera *(Subject)* sunt memoria *(Prädikat). Dieselbe Strophe steht in 4 Prager Handschriften Prag* XIV XV XVI *und* XVII *(bei Lange S. 148 und 151 und S. 16; no. XVI ist jedoch Un. Bibl. no. VI G 10b; hierzu kommt noch als no. XVIII: Univ. Bibl. no. VI G 10a fol. 149); in no. XIV XV und XVI ist diese Strophe der einzige Text zur Krämerscene; in no. XVII und XVIII kommt noch die Strophe* Dabo vobis *hinzu. Lange druckt aus seinen 4 Handschriften 4 Mal* Aromata preciosa querimus, *allein in seinen 4 Handschriften und noch dazu in no. XVIII steht das richtige* precio; *Lange muss seltsamer Weise den Fehler des Spiels von Donaueschingen, wo S. 348 Mone* pretiosa *druckt, in seine Prager Texte übertragen haben. Im Donauesch. Spiel bildet diese Strophe mit deutschen Strophen den Text der Krämerscene. Z. 2 haben die 5 Prager Handschriften und die Donaueschinger* Christi corpus. *Z. 3 haben dieselben 6 Handschriften* holocausta *statt* aromata, *da die Construction nicht verstanden war. Z. 4 haben Prag XIV XV XVI* memoriam, *XVII und XVIII* memoria; *dagegen Donaueschingen hatte diese Zeile schon oben als letzte Zeile der Strophe* Piissima sunt desideria *(s. zu Gruppe B am Ende) verbraucht, also wurde hier eine neue Zeile fabricirt* caritatis ex fide opera. Dabo vobis: *Z. 3 haben die 2 Prager Handschriften* ad *statt* in; *Z. 3 beide das richtige* nomini, *während Lange* nomen *giebt.*

Die Grabesscene zwischen den Engeln und den Marien spielt sich in Wolfenbüttel und (wie es scheint) in der frankfurter Rolle, dann in Wien, Trier, Innsbruck, Erlau, Eger, Tirol und bei Pichler, dann fast ebenso in St. Gallen und Donaueschingen (nur in Alsfeld hat die 3. Hand den Schluss des Spieles in ganz

seltsamer Fassung angeschoben) mit denselben lateinischen Sätzen der oben S. 84 besprochenen deutschen Fassung ab: 1. Quis revolvet nobis ab ostio lapidem, *quem tegere sanctum cernimus sepulcrum?* 2. Quem queritis, *o tremule mulieres, in hoc tumulo plorantes?* 3. Jesum Nazarenum crucifixum *querimus.* 4. Non est hic, quem queritis. Sed cito euntes nuntiate discipulis eius et Petro, quia surrexit Jesus. Venite et videte locum ubi positus erat dominus. Dann bleibt Magdalena beim Grab, die beiden andern Marien singen nach den Angaben der obigen Texte auf dem Wege zu den Aposteln die Antiphone: 5. Ad monumentum venimus gementes; angelum domini sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit Jesus, und dann den Hymnus 'Jesu nostra redemptio'.

In der Einsiedler-Gruppe lagen dem Gespräche mit den Engeln dieselben Sätze zu Grunde, allein es herrschte hier theilweise ein anderer Geist. Der Einsiedler-Text hat für den 1. Satz noch die frühere Fassung 'Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti', aber was soll es heissen, dass statt no. 2, 3, und 4 nur da steht: Quem vos quem flentes. Nos Jesum Christum. Non est hic vere? Das sind sicherlich die Anfänge von Hexametern; auch diese Scene sollte, wie fast dies ganze Singspiel, in Versen auftreten. Da der Schreiber es für genügend hielt, nur die Anfänge zu schreiben, so müssen sie sehr bekannt gewesen sein, wir aber, die wir sie noch nirgends gefunden haben, können daraus sehen, wie viele Texte uns fehlen. Der Schreiber von Engelberg ist beim Schreiben des 3. Satzes in die frühere Fassung gerathen: Jesum Nazarenum o celicole. Der ziemlich gewaltthätige Bearbeiter des Textes von Cividale verwandelt die erste Hälfte des 4. Satzes in 5 Vagantenzeilen, die 2. Hälfte in 4 Zeilen zu 8⏑– und 7–⏑ 'Ite (nunc) ad discipulos eisque nuntiate . .', wobei schon der Gebrauch der Vagantezeile den deutschen Einfluss zeigt. Schon der Inhalt der Antiphone 'Ad monumentum . .' zeigt, dass sie den Aposteln Nachricht verkünden sollte, also nicht mehr zur Grabesscene gehört. Wir haben eben in Einsiedeln und Cividale den Eifer alles zu Versen zu machen bemerkt: wenn wir nun in Einsiedeln und in Engelberg nach der Antiphone no. 5 'Ad monumentum' die Zehnsilberstrophe 'En angeli' finden, welche Strophe nur noch in den 2 Texten aus St. Florian (Lange S. 128) sich findet, aber auch dort dazu dient den Aposteln die Nachricht zu geben, so ist klar, dass derselbe Eifer durch diese Strophe die Antiphone 'Ad monumentum . .' ersetzen wollte. In Einsiedeln, Engelberg und St. Florian schrieb man die Nebenbuhler neben einander; aber es siegte doch das Original, die beliebte Antiphone, und das poetische Abbild verschwand wieder.

En angeli aspectum vidimus
et responsum eius audivimus,
qui testatur dominum vivere.
sic oportet te, Symon, credere.

Die Magdalenenscene (vgl. die Tabelle S. 114—115 über die Sätze derselben) beginnt mit der 4. Gruppe von 3 Strophen, **(D)** der Magdalenenklage. Sie ist erhalten in der Einsiedler-Gruppe und in allen lateinisch-deutschen Spielen (ausser Alsfeld, wo die 3. Hand ganz anders ergänzt hat); die 3. Strophe steht im münchner Bruchstück, Taf. 14. Eine Prager Feier (Lange S. 74) notirt: *'cum venissem' cum aliis.*

Cum venissem ungere mortuum,	En lapis est vere depositus,	Dolor crescit, tremunt precordia
monumentum inveni vacuum.	qui fuerat cum signo positus.	de magistri pii absentia,
heu nescio recte discernere:	munierant locum militibus:	qui salvavit me plenam vitiis,
ubi possum magistrum querere?	locus vacat illis absentibus.	pulsis a me septem demoniis.

Cum venissem: *Cividale hat Z. 1* dominum *statt* mortuum, *Z. 3* et *statt* heu *gesetzt.* *Z. 4 schwanken die Handschriften zwischen* possum *und* possim. En lapis: *Z. 2 haben sonderbarer Weise das richtige* cum signo *nur Engelberg und Cividale, die andern* in signum. *Z. 3* munierant *hat Einsiedel, die andern* munierat, munierunt, muniverunt *u. s. w.* *Z. 4* illis *haben nur Engelb. und Einsiedel, die andern* eis. Dolor: *Z. 3 hat Einsiedel* sanavit.

In den deutschen Spielen ist überall das Gespräch des Engels und der Magdalena (Joh. XX 13) weggelassen; die Begegnung mit Christus, dem Gärtner, ist in den Spielen der spätesten Fassung durch Wiederholung der Sätze 'mulier' und 'domine' so gewendet, dass die Scene in 2, ja in Eger in 3, Auftritte zerfällt; der Anfang dazu ist auch gegeben auf Taf. 15 durch die Spielanweisung nach dem Satz *domine.* Nachdem Christus sich mit der Anrede 'Maria' zu erkennen gegeben hat und von Magdalena mit 'Rabbi' begrüsst ist, steht vor der folgenden Strophengruppe in Engelberg und Einsiedel der Satz: Noli me tangere, nondum enim ascendi ad patrem meum: dieser Satz fehlt in den andern deutschen Spielen. Der Grund ist derselbe, wie oben: in der 3. Strophe der folgenden Gruppe E ist dieser Satz in Verse gebracht; da er zum biblischen Bestand der Scene gehört, so blieb er bei Einschiebung der Strophengruppe zuerst stehen; später sah man die Tautologie ein, entschied sich aber hier, natürlicher Weise, dafür das Vorbild fallen zu lassen und das poetische Nachbild festzuhalten. In Cividale steht die Gruppe E nicht; da die Zehnsilberstrophe *Vere* folgt, so hat der Bearbeiter das nothwendige *Noli* in eine Art von Zehnsilberstrophe gebracht.

Die folgende 5. Strophengruppe (E), die Lehre Christi, steht in allen deutschen Spielen, ausser Cividale und dem Nachtrage in Alsfeld. Die 2. und 3. Strophe haben in Innsbruck, die 3. und 4. in Wolfenbüttel die Stellen getauscht. Die 4. Strophe fehlt in der Rolle, in Innsbruck, Trier und (sammt der 2.) in Tirol.

1. Prima quidem suffragia stola tulit carnalia exhibendo communia se per nature munia.	3. Ergo noli me tangere nec ultra velis plangere, quem mox in puro sidere cernes ad patrem scandere.
2. Hec priori dissimilis, hec est incorruptibilis; que tunc fuit passibilis, iam non erit solubilis.	4. Nunc ignaros huius rei fratres certos reddes mei. Galileam dic ut eant et me viventem videant.

Prima quidem: Z. 2 stola *Engelberg, Einsiedeln, Nürnberg* (*Wien*: Kleit), *die andern* sola; *vgl. Wiener Passion 110*: Adam, quare stolam amisisti, qua indutus angelis eras aequalis. Z. 3 convivia *Trier, Eger, Tirol, Pichler.* Z. 4 se per *Engelb. Einsiedel,* sed per *Taf. 15, om. Nürnberg,* super *die andern*; nimia *Trier Pichler.*

(Fortsetzung des Textes auf S. 114.)

Die Krämerscene

Narbonne[1] . . .	o	o	o	o	**Omn.**	**Amis.**	**Sedeu.**	o	o	o	o	o
Origny[2]	(Heu)[6]	Jam	Sedee.	[Quis]	**(Omn.)**	**(Amis.)**	**(Sedeu.)**	o	o	o	o	o
Tours	o	o	o	o	**Omn.**	**Amis.**	**Sedeu.**	o	o	o	o	o
Orleans[3]	*(umgearbeitet)*			o	o	o	o	o	o	o	o	o
Tafel 10/11 . . .	—	—	—	o	o	o	o	o	—	—	—	o
Wolfenbüttel .	Heu	Jam	Sedee.	o	**Omn.**	**Amis.**	o	o	o	o	o	o
Frankf. Rolle .	Heu	Jam	Sedee.	o	**Omn.**	**Amis.**	**Sedeu.**	*Kfm.*	o	o	o	o
Wien[4]	o	o	o	*Kfm.*	**Omn.**	**Amis.**	**Sedeu.**	*Seite* 317—322 *Kauf-*				
Innsbruck . . .	o	o	o	o	**Omn.**	**Amis.**	**Sedeu.**	*Kfm.*[7]	Heu	Jam	Sedee.	*Kfm.*
Eger	o	o	o	o	**Omn.**	**Amis.**	**Sedeu.**	o	Heu	Jam	Sedee.	*Kurze*
Erlau III, A[5] . .	o	o	o	o	**Omn.**	**Amis.**	**Sedeu.**	*Prolog und lange Krämer-*				
Erlau III, B . .	o	o	o	o	**Omn.**	**Amis.**	o	o	Jam	Heu	o	*Kfm.*
Alsfeld	o	o	o	*Kfm.*	**Omn.**	**Amis.**	**Sedeu.**	*Kfm.*	o	o	o	o
Engelb. Eins. / Civid. Nürnb.	Heu	Jam	Sedee.	o	o	o	o	o	o	o	o	o

Die andern Spiele sind stark gekürzt; zunächst die Tiroler Spiele und das Trierer durch Auslassung des Salbenkrämers. In dem Pfarrkirchener Passion hat Wackernell S. 217 *Heu nobis* aufgenommen, das in andern Abschriften fehlt; dann folgen *Omnipotens* und *Amisimus* und *Sed eamus et prop.;* hierauf folgt S. 219 die Note: Hic potes introducere medicum cum servo suo, si placet; es folgt direkt *Quis revolvet.* In dem Haller Passion (Wackernell S. 331) ist nach der Uebersetzung von *Sed eamus unguentum* die Kaufscene zu finden (ohne Zehnsilber), die Sätze *Heu nobis* und *Quis rev.* beschliessen. Pichler's Osterspiel beginnt mit *Omnip., Amisimus* und dem veränderten *Sed eamus . . ungentum emere,* lässt aber nichts desto weniger die Kaufscene aus und fährt sofort mit *Quis rev.* weiter. Das Trierer Spiel, welches, mit *Heu nobis, Jam* und *Sed eamus et* beginnend, mit *Sed eamus unguentum emere* weiter fährt, lässt dennoch die Kaufscene aus und lässt sofort die Grabscene *Quem quaeritis* folgen. Obwohl eine kirchliche Feier, so gehört doch eigentlich hierher der bloss aus Anfängen der Sätze bestehende Text aus Prag bei Lange S. 74. Hier finden sich die 3 Strophen der Gruppe B, aber dennoch folgt auf die letzte Strophe *Sed eamus unguentum emere* nicht die Kaufscene, sondern sofort die Grabesscene; dieser folgte die Erscheinungsscene, wie ja die Angabe '*Cum venissem*' *cum aliis usque ad illud* '*Dic nobis Maria*' klar beweist. Lange hätte diese Feier S. 146 vor Prag XII einreihen müssen. Es ist interessant, dass in Prag im Frauenkloster die rein liturgische Fassung der Erscheinungsscene (Lange S. 146—154), in einem andern Kloster die des Zehnsilberspiels aufgeführt worden ist. Weiter ab geht das Spiel von Donaueschingen (Mone II 347), welches nur den Refrain *Heu quantus est noster dolor,* dann eine deutsche Zusammenarbeitung der beiden *Sed eamus,* eine neue Zehnsilberstrophe *Piissima sunt desideria* (s. S. 108) und (mit Tafel 10) eine andere *Aromata pretio querimus* bietet; hierauf eine sehr kurze Kaufscene, welche der Hymnus *Jesu nostra redemptio* beschliesst. Das St. Gallener Spiel endlich (Mone I 126) bietet nur 3 deutsche Strophen der Marien, dass sie Salben *gemacht* haben und Christum salben wollen. Am Schluss der Lichtenthaler Marienklage (Mone I 36) stehen die 3 Strophen *Heu, Jam* und *Sed eamus et,* zum Theil unvollständig.

1) Narbonne, Lange S. 64, bietet zuerst die 3 Zehnsilberstrophen, aber dennoch folgt keine Krämerscene, sondern nur eine einfache Grabesscene und Gesang der Sequenz Victimae.
2) Die eingeklammerten Stücke sind im Spiel von Origny französisch. 3) Die 3 Strophen

des Zehnsilberspiels.

o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	Quis
o	o	**(Huc)**	**(Dic)**	o	**(Hoc)**	*(Kfm.)*	Ille[13]	Eya[13]	o	o	o	Quis
o	o	**Ven.**[9]	**Dic**	**Muli.**	**Hoc**	*alius*	O sum[14]	o	Heur.[14]	J. i. e.	O deus[19]	Quis
o	o	o	o	o	o	o	o	o	Heur.[15]	J. i. e.	o	(Quis)
o	**Arom.**[8]	**Huc**	**Dic**[10]	**Dabo**[11]	**Hoc**[10]	Hec est[12]	Sedee.	Heu	Jam	J. i. e.	O deus	Quis
o	o	**Huc**	**Dic**	o	**Hoc**	*Kfm.*	—	—	Hince.[16]	o	o	Quis
o	o	**Huc**	**Dic**	o	**Hoc**	*Kfm.*	—	—	Sede.[17]	o	o	Quis
und Zank-Scene							Heu	Jam	Sedee.	o	o	Quis
o	o	**Huc**	**Dic**	o	**Hoc**	*Kfm.*	o	o	o	o	o	Quis
Kaufscene S. 301/303							o	o	o	o	o	Quis
Scene S. 39—59; *folgt* B												
Sedeu.	o	**Huc**	**Dic**	o	**Hoc**	*Kfm.*	Heu	Jam	Sedee.	o	o	Quis
o	o	**Huc**	**Dic**	o	**Hoc**	*Kfm.*	o	o	(Sede.)[18]	o	o	Quis
o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	Quis

Heu, Jam und *Sed eamus et* sind im Anfang von Orleans umgearbeitet zu 9 Strophen zu $8 \smile - a + 8 \smile - a + 5 - \smile b$. 4) Das Wiener Spiel ist ganz deutsch. 5) Das 3. Erlauer Spiel, die Fortsetzung des 5., zerfällt in 2 Theile, wie durch V. 53—56 sonderbar genug motivirt wird; vor dem 2. Theil (V. 681) steht 'Silete'. 6) *Heu nobis int.* ist im Spiel von Origny hier weggelassen, aber (S. 278) am Schluss der Erscheinungsscene als Freudenruf verwendet: Eya, nobis internas mentes pulsat gaudium pro nostro consolatore, quem gaudemus hodie cum triumpho victorie a mortuis resurgere. 7) Diese Scene umfasst im Innsbrucker Spiel S. 122—131.
8) Diese Strophe *Aromata* findet sich noch in der Prager Fassung (Lange S. 148 und 151) und im Donaueschinger Spiel S. 348 (oben S. 109). 9) Das Spiel von Tours enthält statt der Strophe *Huc* eine Umarbeitung in 2 Strophen *Venite si complacet* und *Quod si.* 10) Die Strophen *Dic* und *Hoc* finden sich auch in der benediktbeurer Passion, in der Magdalenenscene.
11) Die Strophe *Dabo* findet sich noch in 2 Prager Handschriften (bei Lange S. 151 und in Handschrift VI G 10*a* f. 149). 12) Diese Wegweisung des Kaufmanns *Hec est vera semita* auf Tafel 11 findet sich sonst nicht. 13) Das Spiel von Origny schliesst die Scene mit 2 sonst nicht vorkommenden dreizeiligen Stropen von $15 \smile -$: *Ille quippe qui fetentem* und *Eya (eya) consolator.* 14) Im Spiel von Tours stehen hier 3 sonst nicht vorkommende Sätze *O summe rex eterne* ... 15) Im Spiel von Tours stehen hier 3 Sätze *Heu misera! Cur contigit videre mortem redemptoris! Heu redemptio Israel, ut quid mortem sustinuit. Heu consolatio nostra ut quid taliter agere voluit,* welche die 3 Marien einzeln singen, dann der gemeinsam gesungene Satz *Iam iam ecce iam properemus ad tumulum ungentes (dilecti) corpus sanctissimum;* dieselben Sätze stehen am Schlusse des Spiels von Orleans (Coussemaker S. 194); den 2. Satz 'Heu redemptio ..' lassen die meisten deutschen Spiele die Magdalena in der Erscheinungsscene singen. 16) In Wolfenbüttel sind die Verse *Sed eamus et* umgedichtet zu *Hinc eamus ut ungamus condimentis dormientis carnem sanctam Christi.* 17) Die Rolle bietet hier nur die Worte *Sed eamus.*
18) Alsfeld enthält hier 3 Strophen der Marien, dass sie zum Grab gehen und Christum salben wollten. 19) Im Spiel von Tours und in 3 französischen Texten (13. und 14. Jahrh.) bei Lange S. 37 und 40 geht der Antiphone *Quis revolvet* ein einmaliges, auf Tafel 11 ein dreimaliges *O deus* voran. Im Spiel von Tours ist zwischen den Sätzen *Iam iam ecce* und *O deus quis revolvet* die S. 86 besprochene poetische Fassung der Grabesscene eingeschoben.

Engelberg / Einsiedeln . . .	Ad m.	**En a**[2]	o	**cum**	**dolor**	—	—	**en l.**
Cividale	Ad m.	o	o	**cum**	**en l.**	—	—	**dolor**
Nürnberg	Ad m.	o	—	o	o	—	—	o
Frankf. Rolle .	Ad m.	o	o	**cum**	**en l.**	—	—	**dol.**
Tafel 14/15 . . .	*	*	*	*	*	*	*	**dol.**
Wolfenbüttel .	Ad m.	o	Jesu[3]	**cum**	**en l.**	—	—	**dol.**
Wien[1]	Ad m.	o	Jesu	**cum**	**en l.**	mul.	dne + x	**dol.**
Trier	Ad m.	o	Jesu	**cum**	o	mul.	dne	**dol.**
Innsbruck . . .	Ad m.	o	Jesu	**cum**	**en l.**	mul.	dne + x	**dol.**
Erlau III	Ad m.	o	Jesu[4]	**cum**	**en l.**	mul.	dne + x	**dol.**[10]
Eger	Ad m.	o	Jesu	**cum**	**en l.**	mul.	tul.[8]	**dol.**
Tirol	Ad m.	o	[Jesu][5]	(**cum**?)	o[7]	mul.	dne[9]	o
Pichler	Ad m.	o	Jesu[6]	**cum**	o	mul.	dne + x	o

1) Wien, Fundgruben II 324, ist ganz deutsch. 2) Diese Strophe *En angeli* findet sich in Engelberg und Einsiedeln und in St. Florian. 3) In Wolfenbüttel findet sich nach *Jesu nostra* eine Strophe 'Vil sandes hat des meres grunt'; fast dieselbe Strophe steht Alsfeld 2743/6, wo *Jesu nostra* folgt; ganz andere Uebersetzungen stehen Alsfeld 2005/12 und Erlau IV 702/7; die 2 letzten Uebersetzungen sind die vollständigsten; denn die bei Erlau IV darüber stehenden lateinischen Worte sind der Anfang der Antiphone, die schon bei Hartker (Paléographie musicale II 1 S. 396) vorkommt. 4) In Erlau S. 74 singt fälchlich dieselbe Marie *Jesu nostra*, welche das folgende *Cum venissem* singt. 5) Bei Wackernell S. 222 fehlt *Jesu nostra* . .; er notirt nur, dass in einer Handschrift vor *Deinde* stand *Et due canunt*, aber roth durchstrichen sei. Die Tabelle zeigt, dass diese Worte richtig sind und mit der Brixener Passion (Wack. S. 422) zu ergänzen sind: Post hoc prima et secunda Maria recedunt triptam versus cantantes *Jesu nostra* . . *temporum*. Deinde . . . 6) Pichler's Text ist zu bessern in: Et tunc duae personae recedunt cantando *Jesus nostra redemptio*. Tunc ad monumentum tertia persona ulterius plangit (*statt* redemptio! ut ad monumentum. Tertia p. u. pl.). 7) Da in dem Tiroler Passion die Wächter bis zum Ende des Marienspiels beim Grabe liegen bleiben (Wackernell S. 239; s. oben S. 105), so wäre die Strophe *En lapis* . . *munierant locum militibus; locus vacat illis absentibus*' hier allerdings lächerlich geworden. 8) Da in Eger beim 2. Gespräch Joh. 20, 15

Schoenemann erklärt: all die andern Texte sind unverständlich und können nur nach der Wolfenbüttler Handschrift (*mit* sola *und* super) berichtigt werden, indem man verbindet 'Prima suffragia tulit (Maria) sola exhibendo carnalia (*i. e. conceptionem*) super communia munia naturae'. Vielmehr ist diese schwierige Stelle so zu erklären: mein erstes Kleid (der menschliche Leib) hat nur körperliche Hilfe (euch) gebracht, indem er nur in der gewöhnlichen und natürlichen Weise sich zeigen konnte'. So scheint schon Schlecht die Stelle verstanden zu haben (Monatshefte für Musikgeschichte VII 1875 S. 138); er hat ja auch (S. 130) schon die Entstehung der dramatischen Kirchenfeiern und der Spiele aus der Liturgie, speziell der Osterspiele aus den Sätzen 'Quem quaeritis . .' u. s. w., einfach aber deutlich abgeleitet. Hec: Z. 3 tunc *Wolfenb.*, *Trier*, *Eger*, *Nürnberg*: dum *Taf. 15*, *Einsiedel*, *Engelberg*, *Erlau*, *Pichler*; *Innsbruck hat ganz hübsch* quondam *statt* qui dum. Ergo noli: Z. 2 debes *statt* velis *Erlau*.

silberspiels in Deutschland.

Engelberg Einsiedeln } . . .	o	mul.	dne	Mar.	Rab.	Noli	Prima[17]	o
Cividale	o	mul.	dne[12]	M	R	(noli)[16]	o	**Vere**
Nürnberg	heu r.	mul.	dne	M	R	o	Pr.	Jesu
Frankf. Rolle .	heu r.	mul.	tul.[8]	M	R	o	Pr.[18]	**Vere**
Tafel 14/15 . . .	o	mul.	dne[13]	M	R	o	Pr. *	*
Wolfenbüttel. .	heu r.	mul.	dne	M	R	o	Pr.	**Vere**
Wien[1]	heu r.	mul.	dne	M	R	o	Pr.	**Vere**
Trier	heu r.	—	—	M	R	o	Pr.	**Vere**
Innsbruck . . .	heu r.	—	—	M	R	o	Pr.	**Vere**
Erlau III	heu r.	—	—	M	R	o	Pr.	**Vere**
Eger	o	mul.	dne[14]	M	R	o	Pr.	**Vere**
Tirol	heu r.	—	—	M	R	o	Pr.	**Vere**
Pichler	heu r.[11]	mul.	dne[15]	M	R	o	Pr.	**Vere**

domine si tu etc. genommen wird, so wird hier beim 1. Gespräch Joh. 20, 13 genommen: *tulerunt dominum meum et nescio ubi posuerunt eum.* 9) Tirol S. 225 lässt hier vor *heu redemptio* Christus noch einmal fragen '*Mulier quid ploras?*'. 10 und 11) In Erlau steht hier vor *heu redemptio* die 6zeilige Strophe 'Ach spiegel aller weisheit', welche bei Pichler nach *heu redemptio* und vor dem 2. *mulier domine*, aber in Eger nach dem 2. *mulier domine* steht. 12) Im Spiel von Cividale stehen die beiden Antworten, Joh. 20, 13 und 15 *Quia tulerunt* . . und *Domine si tu* . . beisammen. 13) Auf Tafel 15 ist hier ein weiterer Gesang und eine 2. Scene angedeutet. 14) s. no. 10 und 11. 15) Bei Pichler folgen hier noch 3 Seiten Text. 16) Cividale hat die 4 Strophen der Predigt Christi ganz weggelassen und nur zum Ersatz für Noli nach dem Muster der Strophe *Vere* eine Zehnsilber-Strophe zu fabriciren versucht. 17) Nach der 1., 2. und 3. Strophe stehen in jedem Texte vertheilt die Sätze *Sancte deus! Sancte fortis! Sancte et immortalis, miserere nobis!;* nur in Nürnberg stehen die 3 Sätze zusammen zwischen der 3. und 4. Strophe. Tafel 15 ist nach Strophe 2 zu Ende; im Tiroler Passion fehlt Strophe 2 und 4. 18) In der Rolle bleibt Magdalena zu Füssen Christi liegen; als er sagt *Stant uf, Maria, selig wib,* erhebt sie sich und singt *Laus tibi Christe* bis *Mariam visitasti Magdalenam* (das ist der Anfang von Gotschalk's Sequenz, Kehrein no. 846); dann erst folgt *Vere vidi* . . .

In den lateinisch-deutschen Spielen und von der Einsiedler-Gruppe in dem Spiel von Cividale verkündet Magdalena ihre Begegnung mit Christus den Aposteln in einer Zehnsilberstrophe (F):

Vere vidi dominum vivere
nec dimisit me pedes tangere.
discipulos oportet credere,
quod ad patrem velit ascendere.

In den 2 Texten aus St. Florian, welche oben mit Einsiedel und Engelberg die Botschaftsstrophe 'En angeli' gemeinsam hatten, findet sich jetzt als Botschaft der Magdalene die sonst nirgends gefundene Zehnsilberstrophe:

Galileam omnes adibitis;
ibi Jesum vivum videbitis.
quem post mortem vivum non vidimus,
nos ibidem visuros credimus.

In den meisten Spielen ist an diese Begegnung Christi und der Magdalena gleich die Thomasscene angeschoben und dann erst kommt der gewöhnliche Schluss der alten, einfachen Osterfeiern nachgehinkt, das Absingen der Sequenz 'Victimae' und der Apostellauf mit dem Aufzeigen des Schweisstuches. Doch in einigen, wie in der Rolle und im Egerer Spiel, ist die erträglichere Ordnung, dass zuerst die Sequenz und der Apostellauf abgemacht werden; dann folgt die Thomasscene, welche im Egerer Spiel das ganze Schauspiel schliesst.

Theils um Hauptpunkte der vorangehenden Erörterungen zu begründen, theils um die folgenden Erörterungen über die Entwicklung des Zehnsilberspiels, das für Deutschland ausserordentlich wichtig ist, leichter verständlich zu machen, habe ich eine tabellarische Uebersicht der Sätze der Krämerscene, dann der Magdalenenscene dieses Spieles gegeben S. 112—115; das Zwischenstück, die Scene zwischen den Engeln und den Marien am Grabe, ist oben S. 109/110 beschrieben.

(Die Entwicklung des Zehnsilberspiels.) Das vollständige Zehnsilberspiel umfasst in den 2 grossen Scenen, der Krämerscene und der Magdalenenscene, folgende Strophengruppen: A: 3 Wegstrophen zu je 3 × 15◡–: *Heu*, *Jam* und *Sed eamus et.* B: 3 Wegstrophen in Zehnsilbern: *Omnipotens*, *Amisimus* und *Sed eamus unguentum.* C: 3 Kaufstrophen in Zehnsilbern: *Huc*, *Dic* und *Hoc.* In dieser Krämerscene finden sich ausnahmsweise folgende Strophen: statt der Gruppe B steht im donaueschinger Spiel eine Zehnsilberstrophe *Piissima*; in der Gruppe C finden sich in der Handschrift von Tours statt der 1. Strophe 2 und vor der 3. eine neue Zehnsilberstrophe *Mulieribus*; statt der ganzen Gruppe C finden sich in dem donaueschinger Spiel und in einer prager lateinischen Feier 1 oder 2 Strophen *Aromata* und *Dabo*: in unserm benedictbeurer Spiel (taf. 10) sind sie zu den 3 gewöhnlichen Strophen geschoben. Die Versuche, die Grabesscene in Verse zu bringen (Hexameter in dem Einsiedler, Vagantenzeilen und Zeilen zu 8◡– + 7–◡ in dem Cividaler Spiel), darf ich übergehen; aber nach der Grabesscene findet sich in der Einsiedler und in der Engelberger Handschrift die Meldung an die Apostel in die Zehnsilberstrophe *En angeli* gekleidet. Die Magdalenenscene wird: D eröffnet durch 3 Klagestrophen in Zehnsilbern: *Cum*, *En lapis* und *Dolor*; dann wird E Christi Rede an Magdalena in 4 feierlich sich absondernde Strophen von je 4 Achtsilbern gekleidet: *Prima*, *Haec*, *Ergo* und *Nunc.* Endlich (F) bringt Magdalena den Aposteln Nachricht in der Zehnsilberstrophe *Vere.*

Diese Strophengruppen sind so vertheilt: in Frankreich finden sich die Gruppen der Krämerscene und zwar ABC in Origny, B und C in Tours, A in Orleans[1]);

---

1) In dem Stücke der (sonst leider noch immer unbekannten) provenzalischen Passion, welches Chabaneau 1885 in der Revue de Langues Romanes S. 10 veröffentlicht hat, ist S. 10 bis 13 die Krämerscene enthalten; der Aufbau und Inhalt der Scene im Ganzen entspricht dem Zehnsilberspiel. Die 3 ersten Strophen der Marien beginnen *Ay senher dieus ver payre glorios*, was anklingt an den Anfang *Omnipotens pater altissime*, und der Refrain der 3 × 3 Strophen ist *Ay dieus, ta grans son mas dolors*, was fast gleich ist dem Refrain der Zehnsilberstrophen *Heu, quantus est noster dolor.* Was ich ferner von dieser provenzalischen Passion citirt finde, ist in Achtsilbern gedichtet, nur gerade diese Krämerscene in Zehnsilbern, welche dann unter den

von den Gruppen der Magdalenascene ist in Frankreich noch nichts zum Vorschein gekommen, ebenso wenig von den andern selteneren Zehnsilberstrophen. In Deutschland ist die Krämerscene in Zehnsilbern einzeln nicht zu finden: in den ältesten Handschriften (die Einsiedler Handschrift reicht weit ins 13. Jahrhundert hinauf und hat in Einrichtung und Schrift mit unsern Tafeln 8—11 manche Aehnlichkeit; vgl. das Facsimile bei Vogt und Koch, Geschichte d. d. Literatur 1897, zu S. 63) finden wir nur lateinischen Text, welcher die Wegstrophen A, dann die Magdalenenscene mit den Strophen der Klage D und der Lehre Christi E und voran und nachher die 2 Botschaftsstrophen *En angeli* und *Vere* (F) enthält; da in der Gruppe A nicht vom Krämer die Rede ist, so kann man sagen, dass in dieser Einsiedler Gruppe von Texten die Krämerscene nicht vorkommt. Eine ganz einsame Stellung hat der von Lange S. 74 gedruckte lateinische Text aus Prag, der leider nur ein Excerpt ist: Auf die 3 Strophen von B folgt die Grabesscene und *Ad monumentum*. Jetzt singt Magdalena: *Cum venissem* cum aliis usque ad illud *Dic nobis Maria*: d. h. es folgt die Magdalenenscene in Zehnsilbern; die Feier hätte also Lange auf S. 146 stellen sollen. Die übrigen zahlreichen in Deutschland gefundenen Texte enthalten, abgesehen von der Botschaftsstrophe *En angeli*, Alles, was die Einsiedler Gruppe enthält, also die Strophengruppen A DEF, aber noch ausserdem die Strophengruppen der Krämerscene B und C; zweitens haben sie alle noch die nämliche Eigenschaft: überall begleitet den lateinischen Text eine deutsche Uebersetzung oder Verarbeitung, oft in zwei- oder dreifacher Fassung.

Die Entwicklung des Zehnsilberspiels könnte man sich nun so vorstellen wollen: zuerst sei in Süddeutschland die Fassung der Einsiedler Gruppe gedichtet: die Strophengruppe A als Einleitung zur Grabesscene, dann die Botschaftsstrophe *En angeli*, hierauf die Magdalenenscene mit den Gruppen D und E und mit der Botschaftsstrophe *Vere*; jetzt sei, vielleicht in Frankreich gedichtet, die Krämerscene aufgekommen mit den Strophengruppen B und C; diese hätten in Deutschland Beifall gefunden und seien in das einfache Zehnsilberspiel nach der Strophengruppe A eingeschoben worden. Doch so kann es nicht zugegangen sein. Die Strophengruppe A findet sich in Origny und in Orleans; wie sollte diese Strophengruppe aus der Einsiedler Fassung allein nach Frankreich gekommen sein und absolut keine Strophen der Gruppen DEF? Vor derselben Frage ohne Antwort stehen wir, wenn wir annehmen wollten, die Strophen der Krämerscene B und C seien in Deutschland hinzugedichtet worden und dann mit der Gruppe A in Frankreich aufgenommen worden, während die übrigen Strophen der Einsiedler wie der vollständigen Fassung, welche Fassungen in Deutschland weit verbreitet waren, in Frankreich verschmäht worden seien. Dazu kommt, dass die meisten Texte in Deutschland, welche die Krämerscene mit den Strophen B und C enthalten, auch die Auferstehungs- und

Händen des Zusammenstellers der Mystères Provençaux (Bibliothèque Mérid. III S. 106 V. 2840 bis 2885) so sonderbare metrische Schicksale gehabt haben. Irre ich oder hat das Vorbild der berühmten Krämerscene in lateinischen Zehnsilbern bewirkt, dass gerade diese Scene auch in der provenzalischen Passion in Zehnsilbern geschrieben wurde?

Höllenfahrtsscene enthalten, während die Texte mit diesen Strophengruppen B und C in Frankreich nichts von diesen Scenen wissen.

Die Handschrift von Tours, in welcher die Strophengruppen B und C, die eigentliche Krämerscene, enthalten sind, ist älter als die Einsiedler; aber in dieser Handschrift sind diese Strophen schon stark umgearbeitet; wenn das auch hauptsächlich auf die Rechnung des schwer zu begreifenden Verfassers des Textes in Tours kommt, so ist doch klar, dass die Strophen selbst schon früher gedichtet sein müssen. Wichtiger ist der metrische Grund: der Zehnsilber ist nicht nur in Frankreich geschaffen, sondern auch im Wesentlichen dort geblieben; in der lyrischen und dramatischen Dichtkunst Frankreichs finden wir ihn äusserst oft verwendet. Z. B. das S. 56/59 erwähnte alte Sponsus-Drama besteht nur aus Zehnsilberstrophen, und von den Nicolausdramen, welche Du Meril (Origines) druckt, enthält das 1. (S. 254) nach 11 Fünfzehnsilbern dann S. 256—262 nur Zehnsilber; das folgende S. 262—266 besteht nur aus Zehnsilbern; das 3. (S. 267—271) enthält 2 Seiten voll Zehnsilbern; das 5. (S. 277—284) besteht nur aus Zehnsilbern. Aber für Deutschland war der Zehnsilber ein ungewohntes Versmass. Wohl hat der vielgewandte und vielgewanderte Archipoeta um 1160 ein Gedicht in 45 Zehnsilberstrophen gedichtet (no. 1 Lingua balbus hebes ingenio): ihn freute es eben, sein Genie auch in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten zu zeigen; aber sonst wird sich nur selten ein deutscher Dichter nachweisen lassen, der ohne besondere Veranlassung Zehnsilber baute. In den formenreichen Dramen: dem freisinger Ordo Rachelis, in dem Ludus de Antichristo, in dem benediktbeurer Weihnachtsspiel und in dem lyrischen Magdalenaspiel der benediktbeurer Passion werden viele Zeilen zu 7 oder 8 Silben (7⏑–, 7–⏑, 8⏑–, 8–⏑; 8–⏑ + 7⏑–) und besonders viele Vagantenzeilen (7⏑– + 6–⏑) gebaut: allein Zehnsilber nie.

Es wäre nicht zu begreifen, wie ein Deutscher des 12. Jahrhunderts ohne bestimmten Anlass auf den Einfall kommen sollte, ein Osterspiel, das doch für ein grösseres Publikum bestimmt war, das componirt und gesungen werden sollte, in dem ungewohnten Zehnsilber zu schreiben: aber in Frankreich war das selbstverständlich. Anderseits bleibt die Thatsache, dass die Krämerscene des Zehnsilberspieles sich in mehreren Spielen in Frankreich findet und darunter in einem beträchtlich alten Texte, dagegen keine Strophe der in Deutschland schon früh im 13. Jahrhundert vorhandenen und dann weit verbreiteten Magdalenenscene des Zehnsilberspiels. Diese Thatsachen führen zu der Annahme, dass die **Entwicklung** des Zehnsilberspiels folgende gewesen ist. Als das bis dahin nur aus der Grabesscene und dem, mit dem Absingen der Sequenz *Victimae* verbundenen, Aufzeigen des Schweisstuches bestehende einfache Osterspiel von einem Franzosen durch die Hinzufügung der Erscheinungs- oder Magdalenenscene vermehrt worden war (S. 58 u. 79), kam ein anderer wetteifernder Franzose auf den Gedanken, die so oft gehörte Antiphone der Osterliturgie = Marcus 16, 1 *Dum transisset sabbatum Maria Magdalena et Maria Jacobi et Salome* emerunt aromata *ut venientes unguerent Jesum* zu einer neuen Scene auszugestalten. Sein Vorgänger, welcher die Erscheinungsscene ein-

fügte, hatte an dem Text des Johannes reichen Stoff, an den er sich halten konnte, ja vielleicht musste; er hatte also mit Hinzunahme einiger Antiphonen einen liturgischen Text geschaffen. Für die neu zu schaffende Kaufscene standen nur die 2 Wörter *emerunt aromata* zur Verfügung. In den lateinischen Texten finden wir nirgends auch nur eine geringe Spur, dass für diese Scene ein Text in den gewöhnlichen liturgischen Formen erdichtet worden sei. Der Stoff war ja auch weltlich; also wurde er auch mit nicht kirchlichen Formen dargestellt, d. h. in modernen, freilich ernsten und würdevollen Versen: zuerst 3 Strophen in den feierlichen Fünfzehnsilbern für das Auftreten der Marien A, dann für das Weiterschreiten in 3 Strophen in Zehnsilbern (B), deren Schluss, Sed eamus unguentum emere, hinüberführte zu der 3. Gruppe von 3 Zehnsilberstrophen (C), welche den Kauf selbst begleiteten. Die Handlung und die Worte waren durchaus feierlich und bildeten keinen befremdenden Gegensatz zu den übrigen mehr liturgischen Theilen der Osterfeier. In dieser poetischen Fassung wurde die neue Scene mit grossem Beifall aufgenommen.

Die Darstellung der Kaufscene durch die 3 Strophengruppen des Zehnsilberspiels (ABC) kam früh auch nach Deutschland; zugleich kam auch die liturgische Fassung der anderen neu erfundenen Scene, der Erscheinungsscene, oder wenigstens die Kunde, dass man in Frankreich eine solche aufführe. Wie der freisinger Ordo Rachelis und das benediktbeurer Weihnachtsspiel beweisen, war in Deutschland die Lust gross, vorliegende Texte in die modernsten Dichtungsformen umzugiessen. Die poetisch schöne Krämerscene und dann nach wenigen Sätzen die unpoetische, aus Bibelstellen und einigen Antiphonen zusammengesetzte Erscheinungsscene in ihr Osterspiel neu einzuschieben, gefiel den deutschen Geistlichen nicht; sie arbeiteten auch die neue Erscheinungsscene mit modernen Dichtungsformen aus und zwar nach dem Muster der Krämerscene, d. h. ebenfalls in Zehnsilberstrophen; nur Christus liessen sie, des feierlichen Gegensatzes halber, in der Hymnenstrophe (4 × 8◡-) sprechen. Dabei wurde das Gespräch der Engel mit Magdalena weggelassen, das sonderbarer Weise in deutschen Stücken nie vorkommt. So entstand in Deutschland die 2., die vollständige Fassung des Zehnsilberspiels, die bestand aus der Kaufscene mit den Gruppen AB und C, aus der Grabesscene in der deutschen Fassung mit 'tremulae mulieres.. quaerimus' u. s. w. (s. S. 84 u. 109), aus der Strophe 'En angeli' (statt der Antiphone 'Ad monumentum'), und aus der Erscheinungsscene in der neuesten Fassung, d. h. den Gruppen D und E, wobei nur die wichtigsten Sätze des Johannes 'mulier..', 'domine..' 'Maria, Rabbi *und* Noli..' beibehalten waren, endlich aus der Botschaftsstrophe 'Vere': all Dies war nur lateinisch.

Eine unversehrte Abschrift dieser Fassung ist noch nicht gefunden; nur der erwähnte Prager Text bei Lange S. 74 giebt ein Excerpt, die Gruppe B und 'Cum venissem' cum aliis, also Gruppe D etc. Aber in der Einsiedler Gruppe von Texten ist ein nahestehender Ableger erhalten. Die Kaufscene war ja zu allen Zeiten Einigen anstössig und, mochte sie hier auch noch so ernst dargestellt sein, viele wollten doch nicht im Kirchenraum eine Verkaufsbude darstellen lassen. Desshalb wurde in Deutschland schon früh von Einigen diese Scene gestrichen; dabei brauchten nur

die Strophengruppen B und C zu fallen; die Strophengruppe A konnte bleiben und bildet sogar einen sehr hübschen Anfang des Osterspieles oder der Osterfeier. Denn die Texte dieses Auszuges konnten unbedenklich in der Kirche gesungen werden. Dieses wohl für den kirchlichen Gebrauch hergerichtete, verkürzte Zehnsilberspiel ohne Kaufscene ist ziemlich unversehrt in den Handschriften in Engelberg und Einsiedeln, mehr oder minder verstümmelt oder abgeändert in den Handschriften von Cividale und Nürnberg erhalten (Lange S. 136—146).

Verschiedene Bedenken, wie auch die Lust Eigenes oder Besseres zu schaffen, oder die Abneigung so viele neumodischen Strophen zu singen, scheinen in Deutschland manche Geistlichen für ihre kleineren Kirchenfeiern zu verschiedenen Versuchen bestimmt zu haben. So hat das donaueschinger Spiel statt der Strophengruppen A und B nur die einzige Zehnsilberstrophe *Piissima;* statt der 3 Kaufstrophen C haben prager Feiern und das donaueschinger Spiel 2 andere Strophen *Aromata* und *Dabo*, welche sich in dem benediktbeurer Spiel neben der Gruppe C finden.

Doch die verkürzte Fassung der Einsiedler-Gruppe hatte in Deutschland das *vollständige* Zehnsilberspiel nicht verdrängt. Es muss im Laufe des 13. Jahrhunderts ein Exemplar derselben, versehen mit einer deutschen Uebersetzung, in Umlauf gekommen sein (s. Tafel 14). Beliebt wurde eine weitere Abänderung dieser lateinisch-deutschen vollständigen Fassung, in welcher die Strophengruppe A vom Anfang weggenommen ist, so dass das Spiel mit der Gruppe B (Omnipotens) beginnt; die Klagestrophen A haben so allgemeinen Inhalt, dass sie während der hier lang ausgedehnten Krämerscene oder nach derselben, für den Weg vom Krämer zum Grabe, verwendet werden konnten. Ebenso ist ein Merkmal dieser letzten Fassung, dass Christus erst 2 oder 3 Mal als Gärtner die Magdalena anspricht und dann erst sich zu erkennen giebt. Wie eifrig und wie vielfach die Strophen dieses vollständigen Zehnsilber-Osterspiels ins Deutsche übersetzt wurden, kann man an einem einfachen Beispiele sehen, wenn man sich die Uebersetzungen der letzten Strophe *Vere vidi* zusammenstellt. Durch diese eifrige Uebung scheinen die Deutschen gelernt zu haben, selbstständige Dramen in deutscher Sprache zu schreiben. Denken wir uns die Entwicklung des Zehnsilberspiels in Frankreich und in Deutschland in der dargelegten Weise, so begreifen wir die einzelnen Erscheinungen sowie die ganze Entwicklung.

(**Die Zehnsilberstrophen des Benedictbeurer Osterspiels,** Tafel 8—11.)

Das Bruchstück des benedictbeurer Osterspiels (Tafel 8—11) wendet eine Art Stabatmater-Strophe an (V. 25—28), dann zwei Vagantenzeilen (V. 52/53), in dem einen Siebensilber mit der deutschen Freiheit des Silbenzusatzes (Pecunia militibus); dann eine erweiterte Vagantenzeile (V. 112—116), ebenfalls mit einem Achtsilber statt eines Siebensilbers. Aber sonst ist das Spiel ganz in Zehnsilbern geschrieben.
Die Krämerscene ist zusammengesetzt aus den gewöhnlichen Strophen der Gruppe C und den 2 in einigen deutschen Handschriften vorkommenden Strophen *Aromata* und *Dabo vobis*. Ausserdem singen die Marien auf dem Wege vom Krämer zum Grabe die 3 Strophen zu 15 ◡ – der Gruppe A: also Anfang und Schluss der Krämer-

scene des lateinischen Zehnsilberspiels ist dem Bearbeiter bekannt gewesen; doch diese ist auch dem Verfasser des benedictbeurer Passionsspieles bekannt gewesen und zwar in einer ähnlichen Fassung, in welcher der Verfasser unseres Osterspieles sie benützte: so haben die beiden allein in der Strophe *Dic* die Lesart: pro quanto dederis. Aber 19½ Strophen zu je 4 Zehnsilbern hat dieser Text, welche in keiner andern Quelle sich finden. Von diesen bilden 1½ den Gesang des Engels am Grabe, die andern 17 neuen Strophen bilden die Wächterscenen.

In den 1½ Zehnsilberstrophen, welche der Engel am Grabe singt, sind entschieden Reminiscenzen aus einer Sequenz des Adam a St. Victore: allein, wenn er auch erst 1192 gestorben ist, so wurden seine Gedichte doch berühmt und, begünstigt durch den Glanz der pariser Universität, rasch und weit verbreitet. Sind nun diese 19½ neuen Zehnsilberstrophen etwa eine in Frankreich gedichtete, aber nur in Deutschland, in den Carmina Burana und in Klosterneuburg, erhaltene Fassung der Wächterscenen? Es wäre das ein seltsames Schicksal: allein es ist auch höchst unwahrscheinlich. Die 5 Zehnsilberstrophen, welche die Wächter am Grabe singen, haben den Refrain 'schauwe propter insidias' und die eine beginnt mit 'Schauwe alumbe ne fures veniant'. Diese 5 Zehnsilberstrophen sind also sicher in Deutschland gedichtet. Der Verfasser dieses Osterspiels hat die Krämerscene des Zehnsilber-Osterspiels ausgeschrieben. Da, wie oben S. 97 nachgewiesen, in dem Spiel der hortulanus d. h. die Erscheinungsscene vorkam, aber, abgesehen von der Prager Singularität (s. S. 81), diese Scene in Deutschland sich nur in der Fassung des Zehnsilberspiels findet, so müssen wir annehmen, dass der Verfasser unseres Textes das *ganze* lateinische Zehnsilberspiel vor sich gehabt und in sein durch die Wächterscenen erweitertes Osterspiel nach Gutdünken verarbeitet hat; freilich, wie er in der Krämerscene die 3 Strophen 'Omnipotens, Amisimus *und* Sed eamus' wegliess, kann er in der Magdalenenscene Aehnliches gethan haben.

Wie oben ausgeführt, spricht Alles dafür, dass die Magdalenenscene des Zehnsilberspieles in Deutschland zugedichtet worden ist. Da dieselbe in unserm Stück benützt ist, so muss auch dieses Stück in Deutschland geschrieben sein; dann ist in Frankreich keine Spur von dieser Ausführung der Wächterscenen zu finden, dagegen ist in Klosterneuburg ein Zwillingsstück gewesen; ferner sind von den 19 Zehnsilberstrophen 5 sicher in Deutschland verfasst: also ist es durchaus wahrscheinlich, dass diese sämmtlichen Zehnsilberstrophen der Wächterscenen in Deutschland gedichtet sind, also auch ihre dramatische Ausgestaltung im Einzelnen von dem deutschen Dichter erfunden ist. Wie ein anderer deutscher Geistlicher es gewagt hatte, die aus Frankreich gekommene Krämerscene durch die in Zehnsilbern und ambrosianischen Strophen hinzugedichtete Magdalenenscene zu ergänzen, so konnte ein anderer deutscher Geistlicher, der das ganze Zehnsilberspiel vor sich hatte und die Wächterscenen dazu fügen wollte, leicht wagen, auch diese Scenen in Zehnsilberstrophen abzufassen. Hatte er früher einige Zeit an der Universität Paris verlebt und dort z. B. die Dogmatik gelernt, welche er mit Ausdrücken des Adam a St. Victore den Engel am Grabe verkünden lässt, dann wagte er es um so eher,

zu dem gewöhnlichen Zehnsilberspiel die Wächterscenen ebenfalls in Zehnsilberstrophen hinzu zu fügen. Sind die 2 Strophen *Aromata* und *Dabo*, welche in der Krämerscene des benedictbeurer Spiels sich neben den gewöhnlichen Strophen des Zehnsilberspiels finden, welche aber beide in prager Texten und im Spiel von Donaueschingen vorkommen, auch von unserm Dichter gedichtet und in jene andern Texte verschlagen? Ich glaube es nicht; denn warum sollten jene andern Texte gerade diese 2 Strophen auslesen und nicht die gewöhnlichen? Viel wahrscheinlicher sind jene Strophen anderweitig zum einzigen und einfachen Schmuck liturgischer Feiern gedichtet und von dem Verfasser unsers Spieles zur Erweiterung der einfachen Kaufscene abgeschrieben worden. Der bessere oder schlechtere Text beweist nichts; es fehlen uns zu viele Zwischenglieder.

Was jetzt für die mittellateinische Literatur noch ein grosses Unglück ist, die rein zufällige Ueberlieferung einer noch ungesichteten gewaltigen Masse von Denkmälern, von denen natürlich nur wenige hervorragenden Werth haben, das hat doch den Vortheil, dass in allen Stücken der Entwicklungsgang genau erforscht werden kann. Das Werden des griechischen Dramas kann nur durch Combinationen und Hypothesen construirt werden; das Werden des mittellateinischen Dramas liegt jetzt schon ziemlich klar und viele Stücke der mittelalterlichen Literatur erhalten dadurch ihre richtige Stelle; auch die folgenden Denkmäler hoffe ich an die richtige Stelle gesetzt zu haben. Künftige Funde und künftige Forschungen werden volle Klarheit bringen über den Gang der Entwicklung und über den mächtigen Einfluss, welchen das mitttelalterliche lateinische Drama auf das französische und das deutsche Drama des Mittelalters und diese dann auf das moderne ausgeübt haben.

Tafel 5, 6, 7[1]): Die kleine Benedictbeurer Passion.

Das Passions-Spiel auf Tafel 5, 6, 7 ist nur aus unveränderten Stellen der Evangelisten zusammengesetzt; sogar die Spiel-Anweisungen sind meistens aus Stellen der Evangelisten gebildet. Deshalb hat der Verfasser kaum ein grösseres Passions-Spiel excerpirt, sondern wahrscheinlich eine jener Concordanzen, welche aus den bald lückenhaften, bald sich scheinbar widersprechenden Berichten der Evangelisten den Gläubigen ein deutliches Mosaikbild der Passion zusammensetzten.

Allein dieses uninteressante Gefüge von Evangelisten-Stellen wird für die Geschichte des mittelalterlichen Dramas werthvoll durch die Ueberschrift 'Ludus breviter de passione' und durch die Schlussbemerkung: Et ita inchoatur ludus de resurrectione: Pontifices: O domine recte meminimus. Der Verfasser ist sich also bewusst, dass er nicht ein richtiges Passions-Spiel schafft, und hat es doch dazu bestimmt, unmittelbar vor dem formenschönen, durchaus gedichteten und ausführlichen

1) Tafel 6 hat Originalhöhe; Taf. 5 ist 2, Tafel 7 1 *mm* höher als das Original; Tafel 5 ist die Rückseite zu Tafel 4, Tafel 6 und 7 Vorder- und Rückseite eines Blattes. Die helleren Stellen der Photographie, die Spielanweisungen, sind im Originale roth geschrieben.

Osterspiele, dessen Anfang Tafel 8—11 enthalten, aufgeführt zu werden. Es soll also nicht ein selbständiges Spiel sein, wie die grosse Passion in derselben Handschrift, Bl. 107—111 (Schmeller no. 203), sondern nur ein Ergänzungsspiel (s. oben S. 32/33 und 64). Wenn wir bedenken, dass in derselben Handschrift, vielleicht unmittelbar folgend, das ebenfalls ziemlich einfache Emausspiel (Tafel 12/13) stand, welches sachlich an jene beiden anschliesst, so werden wir die Angaben über die Aufführung mehrerer Stücke vorsichtiger behandeln. Wenn auch einmal gemeldet würde *factae sunt repraesentationes de passione, de resurrectione, de apparitione discipulis euntibus in villam Emaus*, so könnte es sich doch nur um éin wirkliches Spiel und um 2 dürre Ergänzungs-Spiele handeln. Grössere Klöster und Kirchen besassen gewiss jedes Spiel in mehreren Fassungen, um nach den Verhältnissen das kleinere oder grössere wählen zu können. Die Vorstufen der umfangreichen Gesammtspiele und der französischen Mystères waren also mannigfacher Art.

Ludus breviter de passione primo inchoatur ita, Quando dominus cum discipulis suis procedere vult ad locum deputatum, ubi mandatum debet esse; et in processu dicant apostoli ad dominum: Ubi vis paremus tibi conmedere pascha? (Matth. 26, 17.)

Et dominus respondet: Ite in ciuitatem ad quendam et dicite ei: Magister dicit: tempus meum prope est; aput te facio pascha cum discipulis meis (Mt. 26, 18).

Et in deputato loco faciant mensam parari cum mensale cum pane et vino. Et dominus discumbat cum duodecim apostolis suis et edentibus illis dicat (vgl. Mt. 26, 19/21)*:* Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est in hac nocte (Mt. 26, 21; doch fehlt: in h. nocte).

Et unusquisque pro se respon(deat): Numquid ego sum domine? (Mt. 26, 22.) *Et dominus r(espondeat):* Qui intinguit mecum manum in parapside, hic me tradet. Filius quidem hominis vadit, sicut scriptum est de illo. Ve autem homini illi, per quem filius hominis tradetur. bonum erat illi, si natus non fuisset homo ille (Mt. 26, 23/24).

R(espondeat) Judas: Numquid ego sum Rabbi? *Et dominus dicat:* Tu dixisti (Mt. 26, 25).

Tunc medio tempore vadat Judas ad pontifices et ad Judeos et dicat: Quid vultis michi dare? et ego vobis eum tradam? *At illi constituant ei:* Triginta argenteos (Mt. 26, 15).

Et ista hora accipiat dominus panem, frangat, benedicat et dicat: Accipite et comedite, hoc est corpus meum (Mt. 26, 26). *Similiter et calicem. Et postquam cenauit dominus dicat* (Luc. 22, 20)*:* Surgite, eamus hinc. ecce appropinquabit, qui me tradet (Mt. 26, 46 appropinquavit).

Et Judas accedens ad Jesum clamando dicat: Ave rabbi! (Mt. 26, 49.) *Et osculando irruant (irruat?) in eum. Tunc dominus dicat:* Amice, ad quid venisti? (Mt. 26, 50.)

Judei et milites accedant ad dominum et manus iaceant (d. h. iaciant) in eum et teneant eum (vgl. Mr. 14, 46). *Et ita ducant eum ad Pilatum. Tunc discipuli omnes relicto eo fugiant* (vgl. Mt. 26, 56). *Et accusent eum coram eo in tribus causis* (vgl. Mr. 15, 3) *et dicant:*

Hic dixit: possum destruere templum dei et post triduum reedificare illud (Mt. 26, 61). *Secundo:* Hunc invenimus subvertentem gentem nostram et prohibentem tributa dari Cesari et dicentem se Christum regem esse (Luc. 23, 2). *Tertio:* Commovit populum docens per universam Judeam et incipiens a Galilea usque huc (Luc. 23, 5 commovet *und ohne* et).

Tunc Pilatus r(espondeat): Quid enim mali fecit? (Mt. 27, 23.) *Dicant Judei:* Si non esset malefactor, non tibi tradidissemus eum (Joh. 18, 30).

R(espondeat) Pilatus: Accipite eum vos et secundum legem vestram iudicate eum. Ego nullam causam invenio in hoc homine. Vultis ergo, dimittam regem Judeorum (Joh. 18, 31 38 39).

Judei clamando dicant: Non, sed crucifigatur (Mt. 27, 23). *Et clamando magis dicat (dicant?):* Crucifige, crucifige eum (Mr. 15, 14 u. Luc. 23, 21).

Et Pilatus r(espondeat): Accipite eum vos et crucifigite (Joh. 19, 6). *Dicant Judei:* Non, nos legem habemus et secundum legem debet mori, quia filium dei se fecit (Joh. 19, 7 *fehlt* non).

R(espondeat) Pilatus: Regem vestrum crucifigam? *Tunc dicant pontifices:* Regem non habemus nisi Cesarem (Joh. 19, 15). *Et Pilatus accipiat aquam et dicat:* Mundus sum a sanguine huius iusti. vos videritis (Mt. 27, 24 Innocens ego sum . .).

Et baiolent (baiolet?) sibi crucem et ducant eum ubi crucifigitur (vgl. Joh. 19, 17). *Tunc unus ex militibus veniat, cum lancea tangat latus eius* (vgl. Joh. 19, 34). *Tunc ipse dominus in cruce alta voce clamet:* Ely Ely lemasa bactani deus meus ut (Mt. 27, 46). *Tunc Maria mater domini veniat et due alie Marie et Johannes. Et Maria planctum faciat quantum melius potest.*

Et unus ex Judeis dicat: Si filius dei es, descende nunc de cruce (Mt. 27, 40).

Alter Judeus: Confidit in deo. liberet eum nunc si vult (Mt. 27, 43).

Item tertius: Alios salvos fecit, se ipsum autem non potest salvum facere (Mt. 27, 42).

Et dominus dicat: Consumatum est, Et: in manus tuas commendo spiritum meum (Joh. 19, 30 u. Luc. 23, 46).

Et inclinato capite emittat spiritum. Tunc veniat Joseph ab Arimathia et petat corpus Jesu. Et permittat Pilatus. Et Joseph honorifice sepeliatur (lies: sepeliat) eum. Et ita inchoatur ludus de resurrectione. Pontifices: O domine recte meminimus.

Tafel 6 oben: **Die Sequenz Planctus ante nescia.**

In der Kreuzesscene der grossen benedictbeurer Passion werden die verschiedenen Klagegesänge der Maria mit vollem Texte angegeben, nur einer wird bloss mit dem Anfang 'Planctus ante nescia' citirt; das beweist, wie geläufig er diesen Leuten war (s. oben S. 67/68). Wenn oben in der kleinen Passion, in der absolut keine dichterischen Stellen vorkommen, in der Kreuzesscene bemerkt ist (Taf. 7) 'Maria planctum faciat quantum melius potest', so ist dabei zunächst an den Vortrag dieser Sequenz zu denken. Denn A. Schönbach, über die Marienklagen 1874, hat im Einzelnen nachgewiesen, dass auf der Uebersetzung dieser Sequenz nicht nur die selbständigen deutschen Marienklagen beruhen, sondern, indem diese auch in die Passionsspiele

eingesetzt wurden, die hauptsächlichsten Klagen der Maria, welche in den Passionsspielen Deutschlands vorkommen. In den Spielen Frankreichs scheint sie nicht benützt worden zu sein.

1 Planctus ante nescia planctu lassor anxia crucior dolore.
Orbat orbem radio me Judea filio, mentibus dulcore.
2 Fili dulcor unice, singulare gaudium, matrem flentem respice conferens solacium!
Mentem pectus lumina tua torquent vulnera. que mater, que femina tam felix, tam misera?
3 Flos florum, dux morum, venie vena!
Hinc ruit, hinc fluit unda cruoris. proh dolor, hinc color effugit oris.
6 O verum eloquium iusti Symeonis! quem promisit gladium sentio doloris.
Gemitus suspiria lacrimeque foris vulneris indicia sunt interioris.
7 Parcito proli! mors, michi noli! tu quid tibi soli sola mederis.
Morte, beate, separor a te, ut dum nate sic cruciaris.
8 Que crimen, que scelera gens promisit effera!
virgam vincla vulnera sputa clavos cetera sine culpa patitur.
Nato, queso, parcite! matrem crucifigite!
vel in crucis stipite nos simul affigite! male solus moritur.

Das Gedicht ist hier nur zum Theil und recht fehlerhaft abgeschrieben. Die ganze Sequenz umfasst 14 Doppelstrophen; diese sind gedruckt bei Mone, Schauspiele II 362 aus 2 Handschriften; bei Kehrein, Sequenzen S. 177, aus dem Missale Francisc. Paris 1520; bei Du Méril Poésies pop. 1843 S. 176 (nur Str. 1—7); bei Schönbach S. 6 und bei Dreves, Analecta hymnica XX S. 156. Die starken Fehler unserer Handschrift theilt keiner dieser Texte. Mit A notire ich die Lesarten aller andern Handschriften, mit B die der benediktbeurer. 1 plantula solor *zuerst, dann von derselben Hand* lassor B mentibus B: gaudio A. 2 mentem pectus B: pectus m. A tua torquent B *Kehrein*: torq. tua *Mone Dum. Dreves* quam felix *ist zu* tam f. *von späterer Hand corrigirt in* B. 3 vena A: venia B *nach* vena *haben* A quam gravis in clavis est tibi pena. *Die 2 Theile* hinc . . cruoris *und* proh . . oris *stehen in* A *umgekehrt*. hinc fluit hinc ruit *Mone und 1 Handschrift bei Dreves*. 7 parcito A: parcite B tunc mihi soli, *dann* separer *und* dummodo nate non crucieris *haben richtig* A. 8 quod crimen A; commisit A; vincla virgas A; clavos B: spinas A; vel B: aut A.

Tafel 8—11[1]): das Benedictbeurer Osterspiel.

Ueber die ursprüngliche Stellung dieser Blätter habe ich oben S. 16 gehandelt, über die erhaltenen und verlorenen Scenen und die Ausführung des Spieles S. 97/8, über die rythmischen Formen und den Ort seiner Entstehung S. 120/2. Die Neumen waren vor der rothen Schrift geschrieben. Die schöne Schrift hat bereits viele Eigenthümlichkeiten der gothischen Schrift, welche ich in der Abhandlung über die Buchstabenverbindungen 1897 charakterisirt habe (Abhandl. der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften N. F. I no. 5). Nach o steht fast immer ꝛ, nur sehr selten ore; sonst nur 1 Mal ſepulchꝛum; im Wortanfang steht u, doch auch v; es kommt auch vor manv und das nur in Deutschland mögliche alvmbe; regelmässig ꝺ, sehr selten d und nur vor i und u; im Wortschlusse steht nur noch 2 Mal ſ, sonst schon immer s; die

1) Tafel 8, 10 und 11 Originalhöhe; Tafel 9: das Original ist 1 *mm* höher.

Ligaturen sind regelmässig: b ƀ p werden mit e und o gebunden, fast immer o mit c; dagegen nur 1 Mal ƕ mit e. In der **musikalischen** Composition beachte man den Reichthum der Formen; die vielen Zehnsilber haben nicht etwa für jede Zeile die gleiche Schablonmelodie, sondern die Strophe von 4 Zeilen hat eine sich entwickelnde Melodie, welche jeder Zeile eine andere Melodie giebt; wiederum haben nicht alle Zehnsilberstrophen die gleiche Melodie, sondern es sind mehrere Formen für diese Strophen vorhanden, von denen ich die am häufigsten verwendeten mit a und b bezeichnet habe. So ergab der Vortrag gewiss grosse Mannigfaltigkeit des Klanges.

Bernhard Pez hat in seinem Thesaurus Anecdotorum Novissimus II, S. LIII (1721) drucken lassen: Insignis est Ludus Paschalis in codice Claustroneoburgensis Canoniae 500 annorum, in quo resurrectionis dominicae historia pereleganti ac pio dramate proponitur. Incipit in hunc modum: *Primo producatur Pilatus cum responsorio* Ingressus Pilatus. *Et sedeat in locum sibi praedeterminatum. Post haec . . pontifices cantent:* O domine recte meminimus, quod a turba saepe audivimus, seductorem consuetum dicere: post tres dies volo resurgere. *Respondet Pilatus:* Sicut mihi dictat discretio etc. *In fine: Et populus universus iam certificatus de domino Cantor sic imponit* Christ der ist erstanden etc. Pez schliesst: Perlubenter ludum paschalem Claustroneoburgensem adiunxissemus, nisi preces et litterae, in quibus aliquod eius apographum magno studio requisivimus, irritae fuissent. Fr. Kurz, Oesterreich unter Albrecht IV., Bd. II (Linz 1830), S. 29 sagt, sein Freund Max. Fischer, der Geschichtschreiber seines Stiftes, habe dieses Spiel nicht wiederfinden können. Wer weiss, wie solche neumirten Stücke sich oft in Antiphonarien, Missales und ähnlichen liturgischen Handschriften verstecken, der wird doch die Hoffnung festhalten, dass bei einer gründlichen Durchsuchung der Handschriften von Klosterneuburg sich dieses Spiel wiederfinden wird, das offenbar der, vollständige, Zwilling des folgenden ist.

Incipit ludus immo exemplum Dominice resurrectionis.

Cantatis matutinis in die Pasche omnes persone ad ludum disposite sint parate in loco speciali secundum suum modum et procedant ad locum ubi sit sepulchrum. (2) *Primum veniat Pilatus et uxor sua cum magnis luminibus, militibus precedentibus, assessoribus sequentibus, deinde pontificibus et Judeis. post hec veniant angeli et Marie et apostoli.*

(3) Ingressus Pilatus. *Primum cantent Pontifices:*

O domine, recte meminimus,
5 quod a turba sepe audivimus,
seductorem consuetum dicere:
7 post tres dies volo resurgere.
Pilatus Sicut michi dictat discretio
9 et astuta vestra cognitio,
michi crimen vultis imponere
11 de Jesu, quem fecistis perdere.

Pontifices Vestra virtus et sapientia
13 nobis valde est necessaria.
seductoris namque discipuli
15 machinantur ruinam populi.
Uxor Pilati Versutia horum non faciat,
17 ut sepulchrum preses custodiat.
vestra namque perpendat gloria,
19 quanta passa fui per somnia.
Assessores Militibus ergo precipias
21 custodire noctis vigilias,
ne furentur illum discipuli
23 et dicant plebi surrexit a mortuis.

Judei stent ante Pilatum et cantent:
Audi, preses, nostras preces, ne sis deses; nobis debes
26 hos prestare milites
Ad sepulchrum, ut defunctus observetur, ne tollatur
28 suis a discipulis.

Respond(eat) Pilatus En habetis custodum copiam!
30 custodite noctis vigiliam,
ne furentur illum discipuli
32 et dicant eum vivere populi.

Tunc Judei se vertant ad milites pariter:
Militibus damus pecuniam,
35 ut habeant semper custodiam
seductoris, qui dixit temere:
37 post tres dies volo resurgere.

Milites petant pecuniam:
Quid mercedis ob hoc habebimus,
40 si custodes vestri manserimus,
ne tollant Jesum discipuli
42 et credant eum vivere populi?

Judei ostendant illis pecuniam:
O viri fortes, vobis dabimus pretium;
45 custodite sepulchrum!

Deinde exhibeant denarios in numero:
Nummos centum quivis accipiat
48 vel talentum, ut non decipiat,
sed custodes existant tumuli,
50 ne furentur illum discipuli.

Demum in toto sine numero:
52 Pecunia militibus habunde tradatur,
ne seductor perfidus furtim auferatur.

54 *Tunc milites accepta pecunia evaginent enses et vadant ad sepulchrum et circueant illud ordinate Cantando simul* 'defensores', *Deinde unusquisque militum suas vigilias solus si velit.*

Defensores erimus tumuli,
56 ne furentur illum discipuli
et fallendo dicant in populis:
58 resurrexit Christus a mortuis.
Primus miles Non credimus Jesum resurgere,
60 sed, ne corpus quis possit tollere,
providemus per has vigilias.
62 schauwe propter insidias!
Secundus miles Non credimus, ut quidquam conferat;
64 set ne corpus eius quis auferat,
custodimus noctis vigilias.
66 schauwe propter insidias!
Tercius miles Schauwe alumbe, ne fures veniant
68 et corpus Jesu furtim auferant,
custodimus noctis vigilias.
70 schauwe propter insidias!
Quartus miles Non exigit humana ratio,
72 ut resurgat vivus ex mortuo.
seductores ferunt versutias.
74 schauwe propter insidias!
Quintus miles Si mortuus posset resurgere,
76 potuisset profecto vivere.
quare tulit mortis angustias?
78 schauwe propter insidias!

79 *Tunc veniant duo angeli, unus ferens ensem flammeum et vestem rubeam, alter vero vestem albam et crucem in manu.* (80) *Angelus autem ferens ensem percutiat unum ex militibus ad galeam, et medio fiant tonitrua magna et milites cadant quasi mortui.* (81) *Et angeli stantes ante sepulchrum* [et] *nuncient cantando Christum surrexisse.*

[81*a Antequam canunt angeli* 'Alleluia' *ad suscitandum Jesum:*
[81*b* Surge victor rex glorie qui . . . (hodie) . .
[81*c et dominica persona* Ego dor(mivi) qui sompnum cepi.
[81*d* Suscipe cum sceptro (diadema) . .
[81*e et induat vestem ortulani.*

82 Alleluia.
Resurrexit victor ab inferis,
83 pastor ovem reportans humeris.
Alleluia.
Non divina tamen potentia
85 est absorpta carnis substantia.
Aevia.

Reformator ruine veteris
87 causam egit humani generis.
Aevia.

Tunc veniant Marie inquirendo aromata et cantent simul:

Aromata pretio querimus.
90 corpus Jesu ungere volumus.
aromata sunt odorifera
92 sepulture Christi memoria.

Tunc apotecarius audiens eas vocet:

Huc propius flentes accedite
95 et ungentum si vultis emite!
aliter nusquam portabitis.
97 vere quantus est dolor vester!

Item Marie Dic tu nobis, mercator iuvenis,
99 hoc ungentum si tu vendideris,
dic pretium, pro quanto dederis.
101 heu, quantus est dolor noster!

Apotecarius Dabo vobis ungenta optima,
103 salvatoris ungere vulnera,
sepulture eius in memoriam
105 et nomini eius ad gloriam.

Uxor apotec(arii) levet pixidem et *c(antet)*:

Hoc ungentum si vultis emere,
108 auri talentum michi tradite!
aliter nusquam portabitis.
110 vere quantus sit dolor vester!

Et sic ement aromata. Apotecarius ostend(it) eis viam ad sepulchrum:

Hec est vera semita, que recte, non per devia
113 vos ducet ad ortum.
Ibi cum veneritis, illum, quem vos queritis,
115 videbitis Jesum,
salvatorem vestrum.

Marie ostensa via vadunt ad sepulchrum et can(tant):

118 Set eamus et ad eius properemus tumulum.
si dileximus viventem, diligamus mortuum.

Marie lamentando cantent et vadant circa sepulchrum:

121 Heu nobis internas mentes quanti pulsant gemitus
pro nostro consolatore, quo privamur misere;
123 quem crudelis Judeorum morti dedit populus.

Item cantent Iam percusso ceu pastore oves errant misere,
125 sic magistro discedente turbantur discipuli,
126 atque nos absente eo dolor tenet nimius.

Item cant(ent) Iam iam ecce iam properemus ad tumulum
128 ungentes corpus sanctissimum.

Una sola cant(et) O deus! *Alia sola cant(et)* O deus! *Tercia sola can(tet)* O deus?
Deinde simul Quis revolvet nobis lapidem ab hostio monumenti?

131 *Interea vadant milites ad Pilatum et pontifices et Judeos et nuntient, quod viderunt et audierunt:*

Visionem gravem sustulimus,
133 terribiles iuvenes vidimus
et in terre motu quem sensimus
135 crucifixum surgere novimus.

Item cant(ent) Nobis autem custodientibus
137 et vigilias noctis servantibus
supervenit celestis nuntius,
139 qui et dixit: surrexit dominus.

Tunc pontifices perterriti corrumpunt milites muneribus ut taceant:

141 Que refertis verba subprimite!
hanc mercedem ob hoc suscipite!
143 et, ne rumor in turba prodeat.**

1 Ludus immo exemplum: *wird klar durch die Worte in der Vorrede der Bordesholmer Marienklage (Zeitschrift f. d. Alterthum XIII 288)* planctus iste non est ludus nec ludibrium, sed est planctus et fletus et pia compassio Marie virginis gloriose. disposite: *vorgesehen, geplant.* 2 *Das Personenverzeichniss ist nicht vollständig; Christus darf ja erst später zum Vorschein kommen; aber der Apotecarius mit Frau muss schon im Anfang da sein, da er für seine Bude sogar eine besondere Bühnenabtheilung haben muss.* 3 Ingressus Pilatus *ist in der Handschrift roth geschrieben, wie wenn es zur Spielanweisung gehörte; es sollte schwarz geschrieben sein, da es der Anfang eines Responsoriums ist, wie der Klosterneuburger Text 'Primo producatur Pilatus cum responsorio* Ingressus Pilatus' *zeigt; dieser Gesang des Chores begleitete den Einmarsch der Personen des Stücks. Die Worte des Responsoriums* Ingressus Pilatus cum Jesu in pretorium tunc ait illi: Tu es rex Judaeorum . .' *passen ziemlich in den Spielen von Eger* 5118, *St. Gallen* 880 *(mit hübscher Spielanweisung) und Alsfeld* 3783; *wenig im Anfang der grossen benediktbeurer Passion, durchaus nicht hier.* 4 *Melodie a* vgl. *Matth. 27, 63* domine, recordati sumus, quia seductor ille dixit adhuc vivens: Post tres dies resurgam. 8 *Melodie a* discretio = *Unterscheidungssinn, Spürsinn? Ich finde es nur in der Bedeutung 'Bescheidenheit'.* mihi crimen vultis imponere: *was Pilatus sagen will, ist mir nicht klar, trotzdem es in Erlau V 100 ebenso heisst:* ir sult des grabes selber phlegen, ir wolt leicht die schuld auf mich legen. 12 *Melodie b* 14 seductores *Hft.* 16 *Melodie b* 16 versutias *und* fatiat *hat die Hft.* 18 *vgl. Matth. 27, 19* ad Pilatum misit uxor eius dicens: Nihil tibi et iusto illi; multa enim passa sum hodie per visum propter eum. *Der Dichter hütet sich freilich, das genauer auszuführen.* 20 *Melodie a* 22 *noch von 1. Hand geändert zu* furetur a discipulis 23 plebi *ist nachträglich getilgt, vgl. Matth. 27, 64* ne forte veniant discipuli eius et furentur eum et dicant plebi: surrexit a mortuis; *also können wir bei einem Deutschen sogar diesen Zehnsilber mit doppeltem Silbenzusatz uns gefallen lassen, zumal in der letzten Zeile der Strophe.* 25/26 *haben dieselbe Melodie wie* 27/28 29 *Melodie a* 32 *Silbenzusatz, wiederum in der letzten Zeile der Strophe* 33 *die Handschrift hat* pa *nebst der Abkürzung für* rum; *ich verstünde* parum *gar nicht;* pariter = *'insgesammt' giebt wenigstens einen Sinn.* 34 *Melodie a* 39 *Melodie* a 41 *wenn nicht* Jesum *dreisilbig gelesen wird, so fehlt eine Silbe; in dem Schlussvers* 42 *ist wieder 1 Silbe zugesetzt* 44 *scheint Reimprosa zu sein* 46 nvo *mit der Wellenlinie darüber bedeutet* numero; *es hat wohl den Sinn von* numerando; *in manchen spätern Stücken werden die einzelnen Münzen gezählt und geprüft* 47 *Melodie* b; *mit der Grammatik stand unser Dichter in ziemlich gespanntem Verhältniss*

52: *2 Vagantenzeilen mit Silbenzusatz bei Pecunia* 54 Sepulchrum: *Dies gekrümmte r nach den andern O-Bogen ausser* o *war damals noch ziemlich selten; s. meine Abhandlung über die Buchstaben-Verbindungen, Göttinger Gesellschaft d. Wiss. Abh. 1897 I no. 6 S. 12* 52 vigilias *ist wohl = Wachegesang; wenn auch die 4. und 5. Strophe wie die 1. — 3. vor dem Refrain mit* vigilias *schlössen, könnte man es darauf beziehen. In dem deutschen Wächterspiel ist der gewöhnliche Gesang:* Wir wullen zu dem grabe gan Jesus der wil uf stan; ist daz war, ist daz war, so sint gulden unser har (Innsbruck 113, Erlau S. 136 und 138, Alsfeld 6913, Tirol S. 193 und Pichler S. 145) 55 *Melodie a* 59: *Die 3 ersten, mit vigilias schliessenden Refrainstrophen haben eine andere Melodie als die 4. und 5.; wenn in dem Refrain* schauwe *doppelt gesungen wurde, so war auch diese Zeile ein Zehnsilber* 63 credimus ut *ist sehr deutsch* 67 *die Handschrift hat* Shauwe 68 *Caesur fehlt* 71 exigit = *ergiebt, bringt heraus?* 81*a Dieser Zusatz (s. oben S. 97) ist zum Theil verstümmelt.* 81*b Es standen hier wohl 3 Achtsilber. Sonst finden sich hier die Antiphonen:* Exurge, domine, adiuva nos et libera nos *oder* Exurge, quare obdormis, domine? Exurge et ne repellas in finem *u. s. w. vgl. das fünfmalige* sta up *im Redentiner Spiel* 81*c* Ego dormivi etc.: *s. Hartker's Antiphonar S. 226* Suscipe: *hier stand wohl ein gereimter Hexameter.* cum sceptro diadema: *vgl. Tirol S. 200* nym den fan und die kron, *Donaueschingen S. 340* du solt nemen disse kron und den küngsstab so schon, *Erlau V. 381* nim hin das zepter in dein hant 81*e* ortulani: *s. oben S. 97* 82 *die Melodien des 2. und 3. Zehnsilberpaares (auch des Alleluia) sind unter sich gleich; verschieden ist die des 1.* 85 *die Handschrift hat* absorta *Mit V. 82/83 und 86/87 vgl. die Sequenz des Adam a St. Victore* Salve dies dierum gloria *(ed. Gautier 1894 S. 35) Str. 5:* Resurrexit liber ab inferis restaurator humani generis ovem suam reportans humeris 89: *über diese Strophe und die Strophe V. 102, vgl. S. 109, 113 und 122;* 89 *Melodie a, aber die Strophe 102 hat eine sonst nicht vorkommende Melodie* 94 *über die Strophen V. 94, 98 und 106, welche alle dieselbe neue Melodie haben, s. oben S. 108, wo die verschiedenen Lesarten verzeichnet sind.* 104 *wieder eine Silber zu viel* 113 *erweiterte Vagantenzeilen mit 1 zugesetzter Silbe* (que) 118—126 *s. oben S. 107 den Text dieser 3 Strophen, deren Melodien gleich sind* 120 circa: *oben S. 98 ist* contra = versus *vermuthet* 131 *die Handschrift hatte wohl zuerst* Ita *mit der Abkürzung für* er; *diese ist dann durch einen dicken schwarzen Querstrich getilgt; hier passt ebenso wenig* item *als* ita 132 *Melodie b* 136 *Melodie a* 137 *wieder 1 Silbe zugesetzt* 141 *Melodie a.*

Tafel 12 und 13:[1]) das Antiphonen-Spiel von den drei Erscheinungen Christi.

Dies Spiel, welches dieselbe Hand geschrieben hat wie die grosse benediktbeurer Passion Bl. 107—111, besteht nur aus dürrer Prosa und die Berichte der Evangelisten sind einfach wiedergegeben, ohne dramatische Ausgestaltung. Es scheint also so uninteressant wie möglich zu sein: und doch hat dies Spiel beträchtlichen Werth.
Der Titel auf Tafel 12 ist zu eng; denn es wird nicht nur 1. die Erscheinung Christi auf dem Weg nach Emaus geschildert, sondern ausserdem 2. die Erscheinung in Mitte der 11 Jünger und 3. die Erscheinung vor Thomas. Was Matthaeus und Marcus von diesen Erscheinungen berichten, nützt uns nichts: jener sagt 28, 16—20 nur, dass die 11 Apostel nach Galilaea gingen und von Christus ausgesendet wurden; dieser erwähnt 16, 12 ganz kurz den Gang nach Emaus und 16, 14/18, dass Christus den 11 Aposteln bei Tisch erschien, sie ob ihres Unglaubens schalt und in die Welt entsandte. Wichtig ist Lucas; er schildert 24, 13/32 die Erscheinung auf dem Weg nach Emaus (no. 1) am Tage der Auferstehung; dann wie die 2 Jünger sofort zurückkehren und den Elf das erzählen, diese aber berichten können, dass Christus

1) Das Original ist um $1^1/_2$ *cm* höher.

auch dem Petrus erschienen sei (33/35); während sie sprechen, erscheint Christus (no. 2) und lässt sie seinen Körper fühlen (36/40). Ebenso wichtig ist der Bericht des Johannes nach der Schilderung der Magdalenascene; an demselben Abend sei Christus den Jüngern erschienen, habe seinen Leib gezeigt und sie gesegnet (no. 2; Joh. 20, 19—23); dem Thomas, der nicht dabei war, sei das erzählt worden; doch er habe erklärt, wenn er nicht die Wunden selbst fühle, glaube er nichts (V. 24/25); 8 Tage später sei Christus den Jüngern wieder erschienen und habe den Thomas überzeugt (20, 26/29); später sei Christus den fischenden Jüngern am See Tiberias erschienen (Joh. 21, 1/14).

Die Erscheinung bei Emaus (no. 1, Lucas) und in Mitte der versammelten Jünger (no. 2, Lucas und Johannes) fällt also noch in den Tag der Auferstehung, die Erscheinung vor Thomas (no. 3, Johannes) fällt 8 Tage später. Die deutschen Spiele stehen zu dem unsrigen in starkem Gegensatz. Die Frankfurter Rolle (Froning S. 369) geht wieder ihren besondern Weg. Mit der Schilderung des Apostellaufs verbindet sie sofort, wie Christus dem Petrus und Johannes erscheint (erfunden nach Lucas 24, 34) und wie diese es den Aposteln und dem widersprechenden Thomas erzählen; nun folgt der Gang nach Emaus (no. 1); die Apostel gehn nach Galilaea, wo Christus ihnen erscheint, den Thomas überzeugt (no. 3), zu essen fordert (Luc. 24, 42), dann seine Himmelfahrt ankündigt, sich dazu aus dem Paradies die früher aus der Hölle befreiten Seelen der Altväter holt, welche die notkersche Sequenz *Summi triumphum regis* anstimmen, und wie er endlich gen Himmel fährt.

Ganz anders ist die Darstellung in unsern Osterspielen, sowohl in der 2. Abtheilung des Osterspieles in 2 Abtheilungen (denn auf dieses gehen alle Texte zurück) wie in den Dramen, in welche jenes Marienspiel eingesetzt ist. Während nach Johannes und nach den übrigen Texten die Apostel dem Thomas erzählen, dass Christus ihnen erschienen sei, ist hier die Ungläubigkeit des Thomas, wenn ich so sagen darf, an den Bericht der Magdalena angeleimt, ob sie denselben nun durch die Zehnsilberstrophe *Vere vidi* oder durch die Sequenz *Victimae paschali* erstattet; sogar in dem Egerer Spiel, wo Christus eben den versammelten Aposteln erschienen ist (V. 8173—8180), darf Thomas nicht zu diesen kommen, sondern muss zur Magdalena gehen und ihr *Vere vidi* (V. 8183—8198) anhören, um ihr dann seinen Unglauben zu äussern. Das hängt vielleicht daran, weil für diesen Einspruch ein sehr beliebter Stichvers vorhanden war; 'Maria lass dein schallen! Wie mochte das gefallen' beginnt Thomas seine Rede in den Spielen von Wien S. 331, Innsbruck S. 142, Wolfenbüttel S. 167, Eger S. 321, Erlau S. 86, Pichler S. 160 und Tirol S. 230 und 428 (s. oben S. 104, Note).

Der Gegensatz dieser Texte beleuchtet um so schärfer die Eigenart dieses benedictbeurer Textes. Hier folgen sich, dem Marcus und Lucas entsprechend, die Erscheinungen no. 1 und no. 2, wobei no. 1 nach Lucas, no. 2 nach Lucas und Johannes geschildert wird; dann wird sofort die Erscheinung Christi vor Thomas no. 3 angeschoben; die 8 Tage Zwischenraum, die Johannes berichtet, werden in keinem Spiele beachtet; geschildert wird dies no. 3 natürlich nach dem einzigen

Bericht des Johannes. Diese Darstellung der 3 Erscheinungen ist also, so einfach sie ist, doch von den bisher geschilderten stark verschieden. Sie wird aber zunächst dadurch wichtig, dass in Frankreich 2 Darstellungen bis jetzt gefunden sind, welche genau dieselben Scenen in derselben Verbindung und, in der Hauptsache, mit denselben Sätzen enthalten.

Aus der Handschrift in Orleans ist ein Emausspiel veröffentlicht von Du Méril, Origines S. 120, und mit den Noten von Coussemaker, Drames S. 195. Dann hatte Leopold Delisle 1896 die Güte, mir die Photographie eines Ordo ad peregrinum zu senden, aus einer Handschrift, welche in Beauvais in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts geschrieben sei; dieses Spiel verdient sehr, dass es veröffentlicht werde, da es dem liturgischen Text hübsche Verse geschmackvoll beifügt, und da 2 dieser poetischen Stellen in verderbter Gestalt in das Spiel von Orleans übergegangen sind. Das Spiel von Beauvais soll aufgeführt werden 'in secunda feria Pasche ad vesperas', das von Orleans 'in tertia feria Pasche ad vesperas'. Diese 3 Spiele haben dieselben 3 Scenen in derselben Weise an einander gereiht und haben eine Menge Sätze gemeinsam, doch so, dass das benediktbeurer Spiel nur Prosa giebt, in dem Spiel von Beauvais zur Verschönerung eine Anzahl Verse zugesetzt oder etliche Prosasätze in Verse umgearbeitet sind, aber in dem Spiel von Orleans nicht nur Verse, sondern auch Prosasätze zugesetzt sind, theils passende, theils, nach meinem Urtheil, unpassende.

Die Hauptsache liegt in einem andern Punkt. Du Méril begleitet seinen Abdruck mit fortlaufender Angabe der entsprechenden Stellen der Evangelisten, wonach man meinen muss, selbst sein mit Versen etwas aufgeputzter Text sei nicht viel mehr als eine dürre Kette von Bibelstellen, die nicht einmal durch geistreiche dramaturgische Einfälle verschlungen seien. Hier und da notirt Du Méril sonderbare Abweichungen vom Bibeltext. So hat z. B. Joh. 20, 27 *Infer digitum tuum huc et vide manus meas et affer manum tuam et mitte in latus meum et noli esse incredulus, sed fidelis*, aber sowohl das Spiel von Benedictbeuern wie das von Orleans (das von Beauvais hat Verse) bieten: *Mitte manum tuam et cognosce loca clavorum aevia et noli esse incredulus sed fidelis aevia.* Oder Lucas hat 24, 32 *Nonne cor nostrum ardens erat in nobis, dum loqueretur in via*, aber die 3 Spiele haben *Nonne cor nostrum ardens erat in nobis* de Jesu, *dum loqueretur* nobis *in via.* aevia. Was wollen diese Verschiedenheiten? Alles klärt sich auf, wenn wir ein Antiphonar einsehen, wie das des Hartker (Paléographie musicale II, Tom. 1). Da lesen wir S. 233/4 alle Sätze der 1. Erscheinungsscene, S. 239/40 alle Sätze der 3. und auch die Sätze der 2. finden sich an verschiedenen Stellen, und überall finden wir bei Hartker, also vor dem Jahre 1000, die Lesarten und die Melodien, welche wir in den 3 Spielen finden. Lesen wir bei Lucas 24, 29 *Et coegerunt illum dicentes: Mane nobiscum, quoniam advesperascit et inclinata est iam dies*, so lesen wir bei Hartker S. 234 zuerst *et coegerunt illum dicentes: mane nobiscum, domine, quia advesperascit aevia*, kurz darauf mit anderer Melodie *Mane nobiscum quoniam advesperascit et inclinata est iam dies aevia aevia.* Orleans hat nur die 2. Fassung, Beauvais hat zuerst die zweite Antiphone, nach

etlichen Versen die erste; auf unserer Tafel 12 ist in die 2. Fassung aus der 1. *domine* eingeflickt und auf advesperascit sind die Neumen der 2 Antiphonen in einander hinein corrigirt.

So gewinnt dieses liturgische Spiel von den drei Erscheinungen Christi ein hohes Interesse: es ist nicht, wie das kleine benediktbeurer Passionsspiel, aus Bibelstellen zusammengesetzt, sondern ganz und gar aus sehr alten Antiphonen und Responsorien der Liturgie. Das, was oben (S. 37) über den liturgischen Charakter dieser Spiele, über die Herrschaft der Musik und des Gesanges in denselben gesagt ist, wird damit durchaus bestätigt. Vergleichen wir die 3 Texte (ein 4. aus Rouen bei Gasté, les Drames liturg. de Rouen S. 65, enthält nur die Spielrolle der 1. Scene) mit einander, so ist klar, dass der von allen poetischen Zusätzen freie benedictbeurer Text die älteste Fassung repräsentirt; einigermassen umgearbeitet ist der von Beauvais und stark verändert ist der von Orleans. Es ist sehr wichtig, wenn die Handschrift von Beauvais wirklich in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts geschrieben ist. Denn dann haben wir einen Termin, wo bereits sicher Christus auf der Bühne erschien; und das zu wissen, ist für die Geschichte des Oster- und Passionsspiels wichtig; vgl. S. 58 und 89. Anderseits ist klar: Dieses Spiel konnte z. B. nach den Spielen mit dem oben geschilderten Schlusse, der bereits eine Thomasscene enthielt, nicht aufgeführt werden, sondern nur nach jenen älteren und einfacheren Fassungen des Osterspiels, wo an die Grabesscene sich erst die Erscheinungsscene angeschlossen hatte und dann etwa nach altem Gebrauch mit dem Aufzeigen des Schweisstuches geschlossen wurde. Umgekehrt ist der merkwürdige Fall zu bedenken, dass man ein ganzes Spiel zusammen stellen konnte aus lauter liturgischen Gesängen und dass alle diese Gesänge schon vor dem Jahre 1000 in Gebrauch waren. Welch dramatisches Leben muss diese Liturgie in sich geborgen haben! Verglichen mit dieser Fülle dramatischer Antiphonen und Responsorien erscheint die Entstehung jenes Keimes des Osterspieles und dessen langsame Ausbildung fast eine unbedeutende Sache.

(Uebersicht über die 3 Spiele von Benedictbeuern, Beauvais und Orleans.)

I. Die Erscheinung bei Emaus besteht in der benedictbeurer Fassung aus den Sätzen 2 Surrexit, 4 Qui, 5 Tu, 6 Que, 7 Nos .. De Jesu, 8 O stulti, 9 Nonne, 10 Et coeg., 11 Mane, 13 Nonne.

In dem Spiel aus Beauvais: Jesu nostra red. (*Hymnus*, Mone I 230) *bis* nos tuo vultu, 4 Qui, 5 Tu, 6 Que, 7 De Jesu; zugesetzt sind 4 + 5 + 8 Zeilen zu 8‑⏑ = Lucas 24, 21—24; no. 8 ist ersetzt durch 4, no. 9 durch 2 Zehnsilber; dann sind zugesetzt 12 Zehnsilber = Lucas 24, 27; hierauf sind zugesetzt 2 Zehnsilber = Lucas 24, 28; durch 4 zugesetzte Zehnsilber ist eingeleitet no. 11 in der Fassung 'mane nobiscum'; die Einladung wird verstärkt durch 4 Fünfzehnsilber; es folgt die andere Fassung no. 10 + 11 (*ohne* et inclinata est iam dies); es schliesst no. 13 mit dem Zusatz: et aperiret nobis scripturas. Heu miseri etc., und mit der Antiphone 'Surrexit dominus et apparuit Petro All.', die bei Hartker 234 = Lucas 24, 34 steht.

In dem Spiel von Orleans stehen: Jesu nostra red., no. 4 Qui, 5 Tu, 6 Que,

7 De Jesu + Lucas 24, 20 und der 2. Theil von 21; no. 8 und 9; no. 10 fehlt, no. 11 ist durch 4 Zeilen zu 8◡- und 4 zu 9◡- eingeleitet; es folgen Trümmer der entsprechenden Verse von Beauvais; es folgt ein Einschub, hauptsächlich aus Luc. 24, 44 und Joh. 15, 9 hergestellt; es schliesst no. 13 mit dem Zusatze von Beauvais und mit derselben Antiphone 'Surrexit'.

Die Rolle von Rouen (Gasté S. 65) nennt: Jesu nostra red. *bis* 'nos tuo vultu', no. 4 Qui, no. 5 Tu, no. 6 Que, no. 7 De Jesu, no. 8 O stulti, no. 11, no. 13; überall sind nur die Stichwörter gegeben, doch die ausführlichen Spielweisungen sind werthvoll.

II. Die Erscheinung inmitten der Elf ist im benedictbeurer Text sehr einfach: no. 15 Pax, no. 16 Thomas qui[1]), no. 18 Videte, no. 20 Christus resurgens.

Im Text von Beauvais stehen: no. 15 Pax, dann Lucas 24, 38 Quid turbati estis et cogitationes ascendunt in corda vestra, was ich als Antiphone nicht finden kann; no. 18 Videte, dann der Schluss des Lucasverses 'palpate . . habere' (vgl. Orleans); es schliesst die Antiphone 'Surrexit dominus de sepulchro qui pro nobis pependit in ligno' mit 3 Alleluia = Hartker S. 241.

Der Text von Orleans ist stark ausgeschmückt: no. 15 Pax; dann *Qui est iste* . ., nach DuM. S. 123 eine Antiphone aus Jes. 63, 1; wieder *Pax vobis;* dann *Iste formosus* . ., der 2. Theil von Jes. 63, 1; wieder *Pax vobis*, dann die Antiphone 'Surrexit dominus de . .' (s. Beauvais); Lucas 24, 38 Quid turbati; Solus calcavi, nach DuM. eine Antiphone aus Jes. 63, 3 (vgl. das Alsfelder Spiel S. 824); no. 18 Videte; dann wie in Beauvais 'Palpate . . habere' mit dem Zusatze 'Iam credite', welches aber nicht, wie Du Méril meint, das Stichwort eines Gesanges ist, sondern bei Hartker S. 235 die aus 'Palpate . . habere' gebildete Antiphone 'Spiritus carnem . .' beschliesst; dann ist eingeschoben Joh. 20, 22/23 'Accipite spiritum sanctum . .'. Der vollständige, werthvolle Text eines Hymnus (7◡- und 5-◡) 'Adam novus veterem', dessen Stichworte auch im Osterspiel von Coutances (Gasté S. 63) citirt werden, beschliesst diese so stark verschönerte Scene.

III. Die Erscheinung vor Thomas hat ein kleines Vorspiel III A, das im benedictbeurer Text durch no. 22 Vidimus und 23 Nisi gebildet ist. Im Text von Beauvais ist no. 22 durch 2, no. 23 durch 4 Zehnsilber umschrieben; im Text von Orleans steht no. 22 Thoma, vidimus d. und no. 23 Nisi in anderer Fassung als in dem benedictbeurer Text. Diese beiden Sätze stehen mit demselben Text, wie in Orleans, im Spiel von Tours S. 47.

Die eigentliche Thomasscene III B besteht im benedictbeurer Spiel aus: no. 25 Pax, no. 26 Post dies, no. 27 Pax, no. 28 Mitte, no. 30 Dominus, no. 31 Quia und no. 32 Jesu nostra redemptio, welcher Hymnus in den Texten von Beauvais, Orleans und Rouen im Anfang des ganzen Spieles vorkam.

Der Text von Beauvais enthält: no. 25 Pax; no. 28 umgearbeitet zu 4 Zehn-

---

1) Diese Antiphone hat bei Hartker S. 239, wie hier, den Schluss 'dixerunt alii apostoli: vidimus dominum Alleluia': dieser Schluss passt bei Hartker, hier ist er thöricht, da er erst in der nächsten Scene stehen darf (no. 22).

silbern; no. 30 hat einen Vortrab von 4 Zehnsilbern; auf no. 31 folgt die Antiphone 'Christus resurgens' (Hartker S. 203, Hand des 13. Jahrhunderts), dann 'Gavisi sunt discipuli' (Hartker S. 238 = Joh. 20, 20).

Das Auferstehungsspiel von Tours (Coussem. S. 47) ist dem benedictbeurer Text ähnlich: no. 25 Pax, no. 28 Thomas mitte, no. 30 Domine, no. 32 Quia; dann folgt der ins Publikum gesprochene Satz *Misi digitos meos in fixuras clavorum et manus meas in latus eius et dixi: Dominus meus et deus meus. Alleluia.* Dieser aus no. 22 und no. 28 zusammengesetzte Satz steht bereits als Antiphone bei Hartker S. 240, in unsern 3 Texten fehlt er; jedoch kommt er ausser im Spiel von Tours noch vor in den Spielen von Eger S. 324 und Tirol S. 233, vielleicht in der frankfurter Rolle S. 371 'Nu prüfe ich'; dass diese Antiphone hier erst später zugesetzt ist, dafür spricht das doppelte Vorkommen von no. 30 im Spiel von Tours.

Im Text von Orleans ist die eigentliche Thomasscene wieder stark aufgeputzt: no. 25; es folgen die 3 Antiphonen (= Psalm 117, 26 23 24) *Benedictus* .. (Hartker S. 49), *A domino* .. und *Hec est* (Hartker S. 10) durchbrochen von zweimaligem *Pax vobis*; der aus Joh. 20, 27 neu gemachte Satz *Thoma, fer digitum tuum huc et vide manus meas;* no. 28, no. 30, no. 31; mit den 3 Antiphonen Data est (Mat. 28, 18 = Hartker S. 238); Non vos + Vado + Et gaudebit (= Hartker S. 267 = Joh. 14, 18. 14, 28. 16, 22) und Euntes (Marc. 16, 15/16) schliesst dieser Text.

Incipit exemplum apparicionis domini discipulis suis (iuxta) castellum Emaus, ubi illis apparuit in more peregrini et tacuit videns, quid loquerentur et tractarent (et cantent):

2 Surrexit Christus et illuxit populo suo quem redemit sanguine suo. alleluia.

3 *Jesus audiens se fingens peregrinum ad premissa r(espondet):*

4 Qui sunt hii sermones, quos confertis ad invicem ambulantes et estis tristes? aevia. aevia.

5 *Discipuli* Tu solus peregrinus in Jerusalem et non cognovisti que facta sunt in illa hiis diebus. alleluia.

6 *Quibus Jesus r(espondet)* Que?

7 *Discipuli* Nos loquimur de Jesu Nazareno, qui fuit vir propheta potens in opere et sermone coram deo et omni populo. aevia. aevia.

8 *Jesus r(espondet)* O stulti et tardi corde ad credendum in his que locuti sunt prophete. aevia.

9 *Item Jesus* Nonne sic oportuit pati Christum et intrare in gloriam suam? aevia.

10 *Clerus* Et coegerunt eum dicentes:

11 *Et discipuli invitabant eum* Mane nobiscum (*am Rand* domine), quoniam advesperascit et inclinata est iam dies. aevia. aevia.

12 *Tunc vadat cum discipulis et colloquatur de prophetis et petat commestionem et in fractione panis cognoscatur ab eis. Tunc evanescat Jesus ab oculis eorum. Tunc discipuli cantent:*

13 Nonne cor nostrum ardens erat in nobis de Jesu, dum loqueretur nobis in via. aevia.

II.

14 *Tunc Jesus appareat discipulis cum vexillo et cantet:*

15 Pax vobis, ego sum. aevia. nolite timere. aevia.

16 *Clerus cantet* Thomas qui dicitur Didimus non erat cum eis quando venit Jesus. dixerunt alii discipuli: vidimus dominum. aevia.

17 *Tunc Jesus monstret manus et pedes et cantet:*

18 Videte manus meas et pedes meos, quoniam ego ipse sum. aevia. aevia.

19 *Tunc iterum evanescat Jesus et discipuli cant(ent):*

20 Christus resurgens a mortuis iam non moritur. mors illi ultra non dominabitur; quod enim vivit, vivit deo. aevia. aevia.

III.

21 *Tunc apostoli conferentes inter se de Jesu et dicunt Thome:*

22 Vidimus dominum. aevia.

23 *Thomas r(espondet) illis* Nisi mittam digitos meos in fixuras clavorum et manus meas in latus eius, non credam.

24 *Tunc appareat Jesus secundo et dicat discipulis:*

25 Pax vobis, ego sum etc.

26 *Et clerus cantet* Post dies octo ianuis clausis ingressus dominus et dixit eis:

27 *Tercio apparet* Pax vobis etc.

28 *Tunc dicit ad Thomam* Mitte manum tuam et coguosce loca clavorum, aevia, et noli esse incredulus, set fidelis. aevia.

29 *Et Thomas procidendo ad pedes domini cantet:*

30 Dominus meus et deus meus. aevia.

31 *Jesus d(icit)* Quia vidisti me, Thoma, credidisti; beati qui non viderunt et crediderunt. aevia.

32 *Tunc apostoli simul cantent ymnum* Jesu nostra redemptio etc.

33 *Hoc finito producatur mater domini; cum ea duo angeli portantes sceptra et cum ea Maria Jacobi et Maria Salome:*

34 Egredimini et videte, filie Syon, regem Salomonem in dyademate, quo coronavit eum mater sua in die desponsationis sue et in die leticie cordis eius. alleluia. alleluia.

35 Vox turturis audita est in turribus Jerusalem. veni, amica mea. surge, aquilo; et veni, auster; perfla ortum meum et fluent aromata illius.

36 *Respondet Maria* Veniat dilectus. *Dominus* Commedi. *Mar.* Talis est dilectus. *Dominus* Tota pulcra . .

no. 1: exemplum apparicionis domini (*vgl. Tafel 8* ludus immo exemplum): ordo ad peregrinum *Beauvais,* ad faciendam similitudinem dominicae apparitionis *Orleans* iuxta *ist kaum noch zu lesen* morte *scheint die Handschrift zu haben* et cantent *ist fast ganz erloschen.* no. 2: *Text und Melodie = Hartker S. 240.* no. 4: *Text u. Mel. = Hartker S. 233 = Luc. 24, 17.* no. 5: *Text u. Mel. = Hartker S. 233 = Luc. 24, 18.* no. 6: *= Hartker S. 233 = Luc. 24, 19.* no. 7: *Text u. Mel. = Hartker S. 233* propheta *ist am Rand ergänzt. Luc. 24, 19 und Be. (Beauvais) wie O. (Orleans) beginnen mit* De Jesu; *Hartker S. 233 schiebt vor* et dixerunt, *Bur. (= Taf. 12/13)* Nos loquimur. no. 8: *Text u. Mel. = Hartker S. 233; Luc. 24, 25 hat* in omnibus,

was auch O. hat. no. 9: *Text u. Mel. = Hartker S. 234 und O.: Luc. 24, 26 hat* haec *statt* sic *und giebt nach* et *ein* ita. no. 10: *Text u. Mel. = Hartker S. 234 und Be.; nur haben alle, auch Luc. 24, 29* eum *statt* illum. no. 11: invitabunt?

Wie S. *133 gesagt, stehen bei Hartker S. 234 die Worte* Mane .. advesperascit *zwei Mal in verschiedenem Texte* (M. n. domine quia adv. *und* M. n. quoniam adv.) *und mit verschiedener Melodie; hier ist die 1. Fassung und Melodie in die 2. eingeflickt; in Be. stehen beide, in O. die 2.* no. 13: *Text u. Mel. = Hartker S. 234 und Be. und O., doch ist in Be. und O. die Fortsetzung aus Luc. 24, 32 angeschoben; bei Lucas fehlt* de Jesu *und* nobis (*vor* in via). no. 15: *Text u. Mel. = Hartker S. 235 = Be. und O.* (*ohne* Alleluia) *und Luc. 24, 36.* no. 16: *Text u. Mel. = Hartker S. 239: dagegen Joh. 20, 24* Thomas autem unus ex duodecim, qui dicitur Didymus, non erat cum eis, quando venit Jesus. dixerunt ergo ei alii discipuli: vidimus dominum; *der Satz, dessen Schluss hier thöricht ist, fehlt ganz in Be. und O.* no. 18: *Text u. Mel. = Hartker S. 235 = Be. und O., nur dass Be. kein* All. *hat; jedoch haben statt* quoniam *Hartker, Be. und O.* quia, *was auch bei Luc. 24, 39 steht, der* meos *nicht hat.* no. 20: *diese aus ad Roman. 6, 9 und 10, gebildete Antiphone steht in Hartker's Antiphonar S. 203 von einer Hand des 13. Jahrhunderts; in Be. und O. steht Anderes.* no. 22: *derselbe Text und dieselbe Melodie wie no. 16; einzeln steht der Satz noch in O. (Be.), nicht bei Hartker.* no. 23: *finde ich nicht bei Hartker, aber hier liegen überhaupt sonderbare Fassungen vor; Joh. 20, 25* Nisi videro in manibus eius fixuram clavorum et mittam digitum meum in locum clavorum et mittam manum meam in latus eius, non credam; *Orleans* Nisi videro in manibus eius fixuram clavorum et mittam manum meam in latus eius, non credam: *man sollte denken, hier sei das Auge des Schreibenden von dem 1.* clavorum *auf das 2. gesprungen; allein ebenso steht der Satz in den Spielen von Tours und Eger; dagegen, was der Text von Benedictbeuren hat, sollte das nicht geformt sein nach der oben in der Uebersicht besprochenen Antiphone Hartker's S. 240* Misi digitos meos in fixuras clavorum et manus meas in latus eius (et dixi: dominus etc. = *no. 30*)? *die Melodie von* Misi .. latus .. *ist fast dieselbe wie von* Nisi .. latus. no. 26 *und* 27: *Text u. Mel. = Hartker S. 239; fehlt bei Be. und O.; Joh. 20, 26* Et post dies octo iterum erant discipuli eius intus et Thomas cum eis. venit Jesus ianuis clausis et stetit in medio et dixit. no. 28: *Joh. 20, 27* infer digitum tuum huc et vide manus meas, et affer manum tuam, et mitte in latus meum et noli esse incredulus sed fidelis; *dagegen die obige stark geänderte Fassung steht ebenso in O., dann aber noch in den Spielen von Tours, Eger, Tirol und bei Pichler.* no. 30: *steht so separat bei Joh. 20, 28, in Be. und O.; bei Hartker ist der Satz mit der zu no. 23 citirten Antiphone* Misi .. latus *verbunden, bietet aber dort dieselbe Melodie.* no. 31: *Text u. Mel. = Hartker S. 240.* no. 32: *dieser Hymnus wurde in den Texten Be., O. und Rouen im Anfang der Emausscene gesungen, in dem Spiel von Tours im Anfang der Scene II (s. oben S. 96).* no. 33 *und* 34 *sind noch von der Hand geschrieben, welche das ganze Spiel geschrieben hat;* no. 35 *und* 36 *von einer andern, aber wohl nicht viel späteren Hand, mit Elementen der Urkundenschrift; hier sind auch die Personenangaben schwarz. Ich habe diese Scene sonst nicht gefunden und weiss nicht, was sie hier darstellen soll. Vor* no. 34 *scheint die Angabe zu fehlen, wer das Folgende spricht. Der Gesang ist = Cant. cant. 3, 11.*
no. 35 *ist aus Stücken der Cant. cant. gebildet:* vox t. aud. est = *2, 12 und mit gleicher Melodie bei Hartker S. 310;* amica mea, veni *findet sich Cant. 2, 10;* surge .. illius *mit der gleichen Melodie bei Hartker S. 300 = Cant. 4, 16. Auch die folgenden Stücke* Veniat, Comedi, Talis *und* Tota *finden sich mit der gleichen Melodie bei Hartker S. 309 und 310. Was aber soll diese Scene? Am ehesten passen die Antiphonen zur Himmelfahrt Mariae. Diese passt aber hier nicht, passt auch nicht zu no. 33. Sollte Christus hier den oben S. 66 besprochenen Besuch bei seiner Mutter machen? Die liturgische Ausgestaltung wäre allerdings etwas überschwänglich.*

Tafel 14 und 15[1]): Münchner Bruchstück des lateinisch-deutschen Marienspiels in Zehnsilbern.

Dieses Blatt stammt nicht aus den Carmina Burana; ich habe es hier beigegeben, weil es ein werthvolles Bruchstück des oben S. 104—120 (vgl. besonders S. 120) besprochenen Zehnsilber-Spieles ist.

In der Zeitschrift f. deutsches Alterthum, Bd. 28 S. 227, habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass unter den Schnüren, mit welchen die Bücher geheftet wurden, im 15. Jahrhundert oft schmale Pergamentstreifen eingeheftet worden sind, und habe angegeben, wie man diese auslösen kann. Auf diesem Wege habe ich nicht nur die dort besprochenen Williram-Bruchstücke ans Licht gezogen, sondern auch viele andere, z. B. ein schönes Doppelblatt der oben S. 19 erwähnten Motetten aus Wimpfen-Darmstadt und noch vor wenigen Wochen ein Doppelblatt des Servatius, das mit der Wiener Handschrift sehr nahe verwandt ist, aus welcher Haupt im 5. Band seiner Zeitschrift dies Gedicht veröffentlicht hat, und ich bin sicher, dass auf diesem Wege noch manches hübsche Blatt wieder zum Vorschein kommen wird.

Auf diesem Wege löste ich 1882 aus einer Münchner Incunabel 15 Pergament-Streifchen, welche zwei Blätter ergeben, deren erstes die Tafeln 14 und 15 wiedergeben. Auf dem zweiten Blatte, vor dem also 6 oder 4 oder 2 Blätter standen, steht die Liturgie 'In vigilia ascensionis' und für vorangehende und für folgende Tage; also stammen diese beiden Blätter aus einem Rituale. Auf dem 2. Blatte kommt vor 'propterea protectio erit huic monasterio et salvabitur propter David famulum eius'. Dann ist wieder ein Gesang notirt, der 'in parrochia' gesungen wird, dann eine 'processio in monasterium'; 'in die sancto (ascensionis) processio agitur directe de choro in parrochyam', denn 'in parrochia' und 'ad stationem in monasterio'. Demnach stammte die zerschnittene Handschrift aus einer grösseren Stadt.

Den lateinischen Text dieser 2 Seiten habe ich S. 111 und 114/5 mit den übrigen ähnlichen besprochen; weiter kommen wir durch eine genauere Untersuchung des deutschen Textes. Schon als ich den ersten dieser Streifen unter der Heftschnur sah, reizten mich die schön geschriebenen deutschen Worte, und auch jetzt habe ich diese Streifen hier, wohin sie eigentlich nicht gehören, der Uebersetzung halber beigegeben.

Wie S. 120 gesagt, muss es eine Fassung des Zehnsilber-Spiels gegeben haben, welche mit einer deutschen Uebersetzung versehen war. Ein solches Exemplar ist noch nicht gefunden; denn fast alle bis jetzt bekannten Texte enthalten Bestandtheile mehrerer Uebersetzungen. Bei der Untersuchung des Münchner Textes möchte ich vorweg einige Stücke ausschliessen: es sind dies Wendungen, welche vielleicht bei der Uebersetzung dieser 3 Strophen der Magdalenen-Scene *Cum venissem*, *En lapis* und *Dolor crescit* entstanden sein mögen, die aber so in den Volksmund übergegangen sind, dass nichts damit zu beweisen ist. So kann man zu Z. 1 *We der*

---

1) Das Original von Tafel 14 ist 2—3 *mm*, das von Tafel 15 vielleicht 1 *mm* höher.

maere, we der iaemerlichen chlag allein aus der Trierer Marienklage, also aus der Kreuzesscene, vergleichen (nach Wackernagel, Kirchenlied II) S. 348 no. 11 *Owe owe owe jemerlyche clage* und S. 349 no. 19 *owe owe der iemerlychen clage; dazu* S. 348 *owe owe owe jemerlicher dach* und 3 Mal (S. 349 und 350) *owe der jemerlychen noed;* in Alsfeld 5984 und 6054 kann man die Formel mit *klage*, 6050 und 6156 mit *noit* wiederfinden. Zu Z. 5 *helfet chlagen miniv lait* kann man Parallelen finden, z. B. in Alsfeld 5907 *helffet klagen mer myn groisses herczeleyt* (Kreuzesscene); in Wolfenbüttel Osterspiel 49 *helpet my klagen min leid*, 230 *helpet klagen mine not*, in der Bordesholmer Marienklage (Zft. f. d. Alt. 13) V. 354 *we helpet klagen myn grote leyt?* Z. 9 *we mir daz ich ie wort geboren . . wie han ich in verlorn* kann man als Reime oft wiederfinden, z. B. Trierer Marienklage S. 350 no. 41, Alsfeld V. 5982/3 6154 6799, Wolfenbüttler Osterspiel V. 3/4 72/73 117/8, Bordesholmer Marienklage 815/6.

So weit ich in diesem Irrgarten mich zurechtfinden konnte, liegt hier folgende Entwicklung vor. Nur die 3 lateinischen Strophen Cum, En lapis und Dolor (deren voller Text oben S. 111 zu finden ist) *ohne deutsche Uebersetzung* enthält die Frankfurter Rolle (Froning S. 367). Die Münchner Streifen stammen aus jener gesuchten Fassung, wo eine deutsche Uebersetzung beigegeben war und zwar in der Weise, dass zuerst die 3 Strophen *Cum, En lapis* und *Dolor* beisammen standen und dann 3 deutsche Strophen folgten, wie sie unsere Tafel 14 bietet *We der maere, Durch got* und *We mir.* Dann kam Christus und frug Maria, warum sie weine; er geht von ihr weg: als sie wieder eine deutsche Klagstrophe singt, kehrt er zu ihr zurück und giebt sich zu erkennen. Schon der Umstand, dass Christus hier noch *nicht als Gärtner* verkleidet erscheint, zeigt, dass eine frühe Fassung der Scene vorliegt; auch in den 4 Texten der Einsiedler-Gruppe (Lange S. 139 und 143) ist davon keine Rede. Hier also, in der ersten Ausgabe mit deutscher Uebersetzung, folgen nach den 3 lateinischen Strophen die 3 deutschen: diese 3 deutschen sollen also jene 3 lateinischen wiedergeben. Man hat im Mittelalter oft einigermaassen getreu übersetzt: aber gerade lyrische Gedichte hat man meistens sehr frei wiedergegeben; oft hat man nur eine ähnliche Stimmung ausgedrückt: dies ist hier geschehen. Für die späteren Leser konnte nun die Strophe *We der maere* die Uebersetzung von *Cum venissem* sein, *Durch got* von *En lapis*, *We mir* von *Dolor.* Ein anderer Leser konnte aber auch denken, diese ganzen 12 Zeilen seien ein selbständig hinzugefügtes Klagegedicht, konnte nun die 3 lateinischen Strophen selbst einzeln übersetzen, jene 12 Zeilen aber nach Belieben da oder dort ausschreiben. In der vorliegenden Ueberlieferung ist Beides geschehen.

Das Wolfenbüttler Marienspiel kennt ebenfalls den Gärtner noch nicht und theilt noch nicht die Erscheinung Christi in 2 Auftritte. Der Strophe *Cum venissem* folgt 120 O we der mare, o we der jammerliken klage! dat graf was wan, *to dem ik sulven quam. wur is nu hen min trost*, de mik van sunden had gelost? Also sicher = Z. 1 und 2, vielleicht = Z. 7. Der Strophe *En lapis* folgt ein deutscher Text, der ganz weit abliegt. Der Strophe *Dolor* folgt 144 Dorch god, gi vrowen, helpet my alle klagen my, ik quam ir schowen Jesum

den heren min. *Nu is he my benomen, ach here, wur bistu gekomen?:* also sicher = Z. 5 und 6. Der Theil unseres Textes, welcher auf *En lapis* entfällt, Z. 5 und 6, scheint also hier zu *Dolor* geschoben zu sein. Sollte der auf *Dolor* entfallende Theil unseres Textes, d. h. Z. 9—12 vielleicht in V. 115/8 und 127/130 verwendet sein? Vgl. Z. 9/10 *We mir, daz ich ie wart geboren . . wie han ich in verloren* mit Z. 116 *O we, dat ik nu gewan den lif, O we io han ik den verloren;* dann vgl. Z. 11 *Vil suezzer Christ, wo bist du nu? daz ich dich niht vinden mag* mit Z. 128/9 *Wur is hen min leve here? Konde ik one vinden.*

In allen folgenden lateinisch-deutschen Texten des Osterspiels kommt, nachdem Magdalena die Strophen *Cum* und *En lapis* gesungen hat, Christus in einem 1. Auftritt als Gärtner; dann singt Magdalena *Dolor crescit;* jetzt erscheint Christus ohne Verkleidung und giebt sich rasch zu erkennen. Hier mischen sich meistens neue, wörtlichere Uebersetzungen der 3 Strophen mit der unsrigen. So hat das Osterspiel von Wien (Fundgruben II S. 325) zuerst eine Klage der Magdalena von 16 Zeilen S. 325 Z. 19—34, worin Z. 27—32 heissen O we der mere! o we der jemerlichen klage! Das grap ist lere: o we meiner tage! *Wo ist nun hin mein trost,* 2 der mich von sunden hat erlost? Diese Zeilen geben sicher Z. 1 und 2, vielleicht Z. 7 unseres Textes wieder. Die 6 Verse von Wien sind aber sicher = den 6. Versen des Wolfenbüttler Textes; dass aber der Wiener Text in Z. 30 *o we miner tage* = unsere Z. 2 erhalten hat, zeigt, dass das die echte Fassung ist, dass also der Wolfenbüttler Text, der *to dem ik sulven quam* hat, keck interpolirt ist. Im Wiener Text folgt S. 326 eine ziemlich getreue Uebersetzung von *Cum venissem,* dann zwei Uebersetzungen von *En lapis,* von denen die 2. sehr getreu ist, hierauf das Gespräch mit dem Gärtner. Magdalena, wieder allein, klagt in 28 Versen von Neuem. Der Anfang ist eine Uebersetzung von *Dolor crescit: Mein leit sich meret und ist leider alzugross, Darumb ich bin aller vreuden gar bloss. Den lieben Jesum* Christ ich nicht vinden mag, *Der mein vrunt*(?) *ist Und mein wonne und mein* osterlicher tag. Die Strophe *Dolor* ist also zuerst neu und ziemlich getreu übersetzt; aber zur Wiedergabe des Schlusses sind dann Z. 11 und 12 unseres Textes verwendet. Magdalena's Klage geht im Wiener Texte weiter; darin heisst es Z. 33/36 Durch got, ir vrauen, helfet klagen mir mein leit. Ich was gegangen schauen das grap der seligkeit. Hier also sind die Z. 5 und 6 benützt.

In dem stark gekürzten Innsbrucker Osterspiel (Mone, Altteutsche Schauspiele S. 139) folgt auf die 1. Strophe *Cum venissem* der Anfang unserer 1. Strophe: V. 1025 we der mere, awe der jemmerlichen clage! Daz grab ist lere, awe myner clage (*so!*)! *Wo ist nue hin (min) trost,* der mich von sunden hat erlost (dies Reimpaar *myn trost, der mich von sunden hat erlost,* folgt noch 2 Mal: V. 1035/36 und 1063/64); es folgen noch die lateinischen Strophen *En lapis* und nach der Gärtnerscene *Dolor crescit,* ohne Reste unseres Textes. Im Egerer Fronleichnams-Spiel S. 308 stehen die 2 ersten lateinischen Strophen und dann nach der Gärtnerscene die 3. *Dolor crescit,* allein nur nach der ersten Strophe *Cum venissem* findet sich die 1. und 2. und vielleicht die 7. Zeile unseres Textes verwendet:

V. 7963 O we der *leidigen* mere, wan das grab ist lere! *Wo ist nun hin mein trost,* der mich von sunden hat erlost?

In dem Erlauer Marienspiel (herausgegeben von Kummer, S. 74) ist ja mancher Unfug geschehen, doch hat es ganz hübsch die 1. deutsche Strophe der 1. lateinischen, die 2. deutsche Strophe der 2. lateinischen beigefügt. Auf *Cum venissem* folgt O we der märe, owe der jämerchleichen clag! Das grab ist läre, owe der meinen tag! *wo ist nu mein trost, der so liebpleich mit mir kost* u. s. w. Auf *En lapis* folgt V. 1049 Durch got, ir frauen, ir helft ze chlagen mir mein laid; Ich cham her schauen das grab der sälichait. *er ist mir benommen* u. s. w. Also hier ist unsere Gruppe von 3 Strophen richtig zerlegt. Nach der Gärtnerscene folgt die Strophe *Dolor* mit (V. 1121/4) einer neuen und getreuen Uebersetzung; dann V. 1130 hinkt eine neue und getreue Uebersetzung von dem obigen *En lapis* nach.

Das stark kürzende Tiroler Spiel (Wackernell, 1897, altdeutsche Passionsspiele aus Tirol S. 222) hat nur die eine Strophe behalten, welche aber im Inhalt wie im Dialekt sehr an unsern Text anklingt: Awe der märe, awe der jamerleichen klag! Das grab ist läre: *awe jamerklag!* Zweu sol mir mein leben, seit ich den nit vinden kan, Den ich da sueche *und doch in disem grabe lag.* Bei Pichler (über das Drama des Mittelalters in Tirol 1850, S. 152) ist die 2. Zeile richtiger erhalten: Awe der *marter*, awe der jammerlichen klag! Das grab ist lere, awe der minen tag! *Wo ist nun hin mein trost,* Der mich von sunden hat erlost. Endlich stammt aus einer Handschrift von 1347 im Vatican die Klage, welche Uhland, Volkslieder S. 849 no. 324 wieder gedruckt hat, und wo von den 5 Strophen die erste ganz mit unserer 1. Strophe stimmt: Owe der märe, owe der jämerlichen chlage! Das grab ist läre, owe mir meiner tage! Zweu sol mein leben, seit ich den nicht vinden mach, Den ich suchet hie? daz ist meins herzen slach. Die 2. Strophe ist dem Marienspiel in Wien verwandt. Aber die 3. Strophe deckt sich fast mit unserer 2.: Durch got, ir vrouwen, ir helfet chlagen meinen lait! Ich chom schouwen daz grab der sälichait. *Nu vind ich niht den herzelieben herren mein,* Der mich hat erlost von den *grozen* sünden mein. Die 4. Strophe und der Anfang der 5. liegen unserm Text fern; aber der Schluss der 5. Strophe Ach der *laiden* märe und der jämerlichen chlage! Daz grab ist läre, *des traur ich* meine tage ist wieder aus dem Anfang der ersten Strophen gebildet[1]).

1) Im Alsfelder Spiel ist die zweite Hälfte des Marienspiels von V. 7632 ab nach 1500 von anderer Hand in ganz fremdartiger Fassung ergänzt; die Magdalenenscene ist mit V. 7736/63 abgemacht. In der abschreibenden Ueberlieferung sind hauptsächlich die Zeilen 1 und 2, 5 und 6 und, wenn wir die Reimpaare mit *verloren* und *geboren* hinzunehmen, ein Theil der Zeilen 11 und 12 beibehalten; aber Z. 3 und 4, 7 und 8, 11 und 12 kommen seltener vor. Hängt das vielleicht damit zusammen, dass in den 3 Strophen unserer Fassung die 2 ersten Zeilen jeder Strophe auch Caesurreim haben, so dass diese 2 ersten Zeilen je als 4 Kurzzeilen in jenen Spielen verwendet werden konnten, welche sich nur der Kurzzeilen bedienen? Für diese Spiele darf man wohl auch annehmen, dass die überlieferte Melodie der Zehnsilberstrophe hier aufgegeben war.

Auf diesem weiten Wege hat sich Nichts gefunden, was gegen die oben aufgestellte Behauptung spräche, dass die münchner Streifen aus der Fassung stammen, welche die erste Uebersetzung der 3 Strophen und diese Uebersetzung allein gegeben hat. So oft auch diese oder jene Handschrift in einer Einzelheit abweicht, immer treten wieder andere als Zeugen auf für die münchner Fassung. Diese münchner Fassung ist allerdings eine durchaus freie; allein so frei wurde oft ein vorliegender Text nachgebildet und eine Reihe von Zeugen bestätigen z. B., dass die erste deutsche Strophe die Uebersetzung der 1. lateinischen *Cum venissem* sein soll, und dass nicht etwa die 3 deutschen Strophen nur eine dreifache Uebersetzung der einen darüber erhaltenen Strophe *Dolor crescit* sind.

Der obigen Annahme, dass die 3 deutschen Strophen nicht nur die eine erhaltene Strophe *Dolor crescit*, sondern auch noch die 2, hier nicht erhaltenen, vorangegangenen Strophen *Cum venissen* und *En lapis* wiedergeben, widerspricht nicht der Umstand, dass diese 3 deutschen Strophen unter sich dieselbe **Melodie** haben und wiederum dieselbe Melodie, wie die lateinische Strophe *Dolor crescit*; denn sicher haben auch die Strophen *Cum* und *En lapis*, ja auch noch die später folgende Strophe *Vere vidi* und deren Uebersetzungsstrophe, dieselbe Melodie gehabt. Das sieht man aus dem Wolfenbüttler Marienspiel, dem Schönemann löblicher Weise die Noten beigegeben hat. Hieraus hat schon der treffliche Schlecht in den Monatsheften für Musikgeschichte (VII 1875 S. 137 und S. 146/7) die Gleichheit der Melodie für all diese lateinischen Zehnsilberstrophen und ihre deutschen Nachbildungen erkannt. Dass in den verschiedenen Abschriften derselben Neumenmelodie viele und oft kräftige Verschiedenheiten vorkommen, das ist eine bekannte Thatsache, das zeigen die Melodien des wolfenbüttler Marienspiels und dasselbe zeigen unsere Melodien. Es ist eine für die Geschichte der mittelalterlichen Rythmik wichtige Sache, dass man hier sieht, wie die Melodie der 10 lateinischen Silben mit Einschnitt nach der 4. Silbe gereckt wird für die deutschen Zeilen, von denen z. B. die 12. sogar 15 Silben zählt. Die einfachste Procedur ist in Z. 11 angewandt, wo die Melodie der 4 ersten Silben vor der Caesur einfach wiederholt ist, so dass 8 Silben unterkommen: *Vil suezzer Christ* und *wo bist du nun.*

Vergleichen wir z. B. die französischen Strophen, mit denen im Spiel von Origny (Coussemaker S. 272) die Zehnsilberstrophen der Krämerscene übersetzt sind, so tritt an einem einzelnen Beispiele der allgemeine, grosse Gegensatz der romanischen und der deutschen Rythmik vor Augen. Die romanische Rythmik hat sich ziemlich spät gebildet, als das Bewusstsein der gleichen Silbenzahl, vielleicht schon unter der Herrschaft der Sequenzendichtung, kräftig war; deshalb wird das Prinzip der mittellateinischen Rythmik, dass in den entsprechenden Kurzzeilen gleich viele Silben stehen, auch in der romanischen Rythmik festgehalten. Die deutsche Rythmik hat sich früher gebildet, als in ihrem lateinischen Vorbild das Unwesen des Silbenzusatzes, den ich beim Ludus de Antichristo S. 50 geschildert habe, sehr im Schwange war; sie hat diese Freiheit aufgenommen und zu allen Zeiten sogar bei gleicher Melodie und Caesur, wie wir auch in diesen Zehnsilberstrophen sehen, einige Silben

in der Zeile mehr zu setzen sich erlaubt. Sogar in der Blüthezeit der rythmischen Technik, im 12. und 13. Jahrhundert, finden sich immer in Deutschland Dichter, welche, der Freiheit des deutschen Zeilenbaues folgend, in den lateinischen Kurzzeilen mehr oder minder oft eine Silbe zusetzen.

Dolor crescit, tremunt precordia
de magistri pii absentia.
qui salvavit me plenam vitiis
pulsis a me septem demoniis.

Planctus ille etiam est cantandus:

1 We der maere, we der iaemerlichen chlag!
daz Grabe ist laere, o we miner tag!
Zwev schol mir min leben, daz ich den niht vinden mag,
den ich suoche, daz ist mines herzen chlag.
5 Durch got, ir frowen, helfet chlagen miniv lait!
ich gie schowent daz grab der saelichait.
Der mich erlost von den suenden mein,
den han ich verloren; des muoz ich immer traurich sein.
9 We mir daz ich ie wort geboren! daz was ein vil unsaelich zoeit.
wie han ich in verloren, an dem alle mein fraeude leit.
Vil suezzer Christ, wo bist du nu? daz ich dich nicht vinden mag?
aller miner freuden woer du ein vil liechter ostertach.

Iam processit dominica persona, que stans cantat ad Mariam Mulier, quid ploras? quem queris?

Maria Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, ubi posuisti eum, et ego eum tollam.

Tunc secedit paululum dominica persona, sed Maria plus querendo cantat tethunice melodiam. Qua peracta dominica persona redit et cantat Maria.

R(espondet) Rabboni, quod dicitur magister.

Dominus, ver(sus):

Prima quidem suffragia stola[1]) tulit carnalia,
exhibendo communia se per nature munia.

Maria: Sancte deus. *Iterum dominus, ver(sus):*

Hec priori dissimilis, hec est incorruptibilis.
que tum[1]) fuit passibilis, iam non erit solubilis.

*Maria.***

1) Die Streifen haben *sola* und *sed per*, nachher *que dum;* doch siehe oben.

Ueber die Entwicklung der Formen der mittellateinischen Dichtung.

Die bisher in dieser Schrift behandelten Blätter gehören zu einem der wichtigsten Denkmäler der mittelalterlichen Dichtung. Aber sie würdig zu veröffentlichen, war für mich noch eine besondere Herzenssache; denn diese Blätter haben mir den wichtigsten Theil meiner Lebensarbeit bestimmt. Als ich zuerst an eine Veröffentlichung des Osterspieles dachte, blieb ich vor den mangelhaft gebauten Zehnsilbern stehen und frug mich, ob solche Zeilen überhaupt möglich seien oder ob wenigstens in Deutschland; dazu kamen andere Fragen über die einfachsten Dinge, z. B. ob Hiatus zulässig sei, wie der Reim sein müsse, wie es mit dem Tonfall in den Zeilen stehe u. s. w. Schon 1872 hatte ich auf Giesebrecht's Rath das Gedicht des Radewin über Theophilus bearbeitet (Münchner Sitzungsberichte 1873) und war damals auf sehr kunstreich und mannigfaltig gereimte Hexameter gestossen; schon damals hatte ich mich von aller Hilfe verlassen gesehen und hatte mir mit grosser Anstrengung aus der mächtigen Masse von Gedichten in gereimten Hexametern deren Entwicklung und verschiedene Spielarten construirt; in grammatischen Traktaten des Mittelalters hatte ich dann nicht nur die Bestätigung meiner Construction gefunden, sondern auch mit Staunen erkannt, welche Ueberlegung und fest geregelte Kunst in dieser scheinbaren Willkür verborgen war. Hexameter zu schreiben, war in der Blüthezeit des Mittelalters zunächst Sache der Klassicisten; gereimte Hexameter schrieben diejenigen Gelehrten, welche ein bischen mit dem Strom der Zeit schwimmen wollten; deren Zahl war nicht übermässig gross, und der Hexameter bietet zu solcher Kunstthätigkeit nur ein enges Feld.

Aber die Zahl der nicht quantitirend gebauten Gedichte des Mittelalters ist eine ungeheuere; sind ja allein die Analecta hymnica von Dreves jetzt bis zum 36. Bande gediehen. Mit Zagen ging ich deshalb 1881 daran, mir eine Rythmik der mittellateinischen Dichtung zu schaffen. In 8 Monaten harter Arbeit, unter schweren Verhältnissen oft nur durch einen verwandten starken Geist aufrecht gehalten, bewältigte ich die Aufgabe. Bei der Untersuchung gelang es mir auch, die Formen des damals viel besprochenen Ludus de Antichristo zu verstehen, und so verband ich diese mittellateinische Rythmik in den knappsten Formen mit einer Ausgabe dieses Spieles in dem: *Ludus de Antichristo und über die lateinischen Rythmen* (Münchner Sitzungsberichte 1882, I).

Was ich dabei gefunden hatte, überraschte mich selbst. Zuerst vom 5. Jahrhundert ab ein langsames tastendes Ringen, mit vielen unbeholfenen, aber doch in ihrer Naivität anziehenden Versuchen. Dagegen im 11. Jahrhundert beginnt eine vollendete Kunst, welche in voller Regelmässigkeit die mannigfaltigsten und schönsten Formen schafft, von deren Resten die romanischen Dichter und zum Theil auch die germanischen noch heute leben.

Natürlich hatte meine Arbeit hauptsächlich der Kunst dieser Blüthezeit gegolten; aus den früheren Perioden konnte ich nur die einzelnen Thatsachen verzeichnen.

Aber je mehr ich als klassischer Philologe die Formen der antiken Metrik studirte, um so unbegreiflicher wurde mir, wie diese wunderbare rythmische Dichtkunst des Mittelalters entstanden sei. Zuerst beschäftigte mich natürlich zumeist die Frage, wie und wann ist das neue Prinzip der rythmischen Dichtung, der innere Bau der Zeilen, aufgekommen? im Laufe der Zeit hat sich mir die zweite, für uns moderne Menschen wichtigere Frage vorangestellt, weshalb hat gerade im 11.—13. Jahrhundert die rythmische lateinische, und in ihrem Gefolge die deutsche und französische, Dichtung sich zu so herrlicher Blüthe entfaltet?

Der Ursprung der Formen der rythmischen Dichtung.

Die altlateinische Aussprache der Silben war fein und musikalisch: in radios und meos die ersten Silben kurz, die letzte lang zu sprechen und zugleich doch den Wortaccent auf die erste kurze Silbe zu legen, das verlangte eine feine Zunge. Aber in der Kaiserzeit wurden die Provinzen mächtig im Reiche; sogar in der Literatur spielten die Provinzialen, die Afrikaner Spanier und Gallier, die Hauptrolle. Von den semitischen und keltischen Zungen war es nicht zu verlangen, dass sie die Feinheiten der lateinischen Cantilena fertig brächten; es musste eine Vereinfachung eintreten. Von den beiden Mächten, Quantität und Wortaccent, musste eine die Oberhand und die Herrschaft gewinnen. Der Wortaccent war es, der gesiegt und im 3. und 4. Jahrhundert nach Chr. immer mehr die Aussprache des Lateins sich unterworfen hat. Für die griechische Weltsprache lagen ähnliche Verhältnisse vor, und so ist es da, vielleicht schon etwas früher, ebenso zugegangen.
In diesen Jahrhunderten findet sich auch in lateinischen Gedichten hier und da die Quantität der Silben vernachlässigt und in einzelnen Fällen der Wortaccent berücksichtigt. Diese Vorgänge hatten unsere Gelehrten schon längst erkannt.

(Der Wortaccent in der altlateinischen Dichtung.) Manche hatten auf dem Gebiet der lateinischen Dichtung schon für viel frühere Zeiten eine Herrschaft des Wortaccents angenommen. Auf einige flüchtige Bemerkungen Bentley's hin hatte Ritschl behauptet, dass die lateinischen Dichter im Anfang und im Schluss der Hexameter und in der Mitte der jambischen Senare und der trochäischen Septenare mit voller Absicht das Zusammenfallen der Wortaccente mit den Hebungen der metrischen Füsse erstrebt hätten, dagegen in der Mitte der Hexameter und im Anfang und Ende der Senare und im Ende der Septenare den Widerstreit der Wortaccente und der Versaccente. War diese Lehre Ritschl's und seiner Schule richtig, so hatte die lateinische Dichtung schon von jeher ein gutes Stück rythmischer Dichtung in sich und es war, bei dem Vordringen der Herrschaft des Wortaccentes im 3. und 4. Jahrhundert nach Christus, eine einfache Sache, in dem Zeilenbau der Dichtung die noch vorhandene Beachtung der Quantität aufzugeben und den Wortaccent allein herrschen zu lassen. Mir wäre natürlich diese Erklärung des Vorganges die liebste gewesen; allein bei sorgfältiger Prüfung konnte ich mich nicht mit ihr beruhigen. Die lateinische Aussprache betont nie eine Endsilbe; ferner ist einerseits

der Wortaccent in Wörtern von 3 und mehr Silben gänzlich von der Quantität der vorletzten Silbe abhängig: es müssen also von vornherein in den lateinischen Versen die Wortaccente und die Vershebungen öfter zusammenfallen als in den Versen der Sprachen, wo Wortaccent und Quantität weniger mit einander verkettet sind; anderseits haben die lateinischen Dichter strenge Regeln über die Zulassung bestimmter Wortgrössen im Caesur- wie im Zeilenschlusse, welche Regeln festgehalten werden, ob nun daraus Uebereinstimmung oder Widerstreit der Wort- und der Versaccente entsteht. Nimmt man diese Regeln zusammen, so ist es unvermeidliche Nothwendigkeit, nicht beabsichtigte Kunst, dass die Wortaccente in der von Ritschl skizzirten Weise bald in die Hebungen bald in die Senkungen fallen. Von einer Rücksicht auf den Wortaccent kann demnach bei den altlateinischen Dichtern keine Rede sein. Diese Sätze habe ich 1884 ausführlich begründet in der Münchner Abhandlung: *über die Beobachtung des Wortaccents in der altlateinischen Poesie.*

Doch auch die Andern, welche Ritschl's Lehre nicht kannten oder nicht anerkannten, sondern nur sich bewusst waren, wie aus den oben geschilderten Gründen die lateinische Weltsprache in den ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit allmählich die gleichmässige Berücksichtigung der Quantität und des Wortaccentes aufgab und den Wortaccent weit mehr hervortreten liess, hatten daran eine Brücke, welche sich von selbst von der quantitirenden Dichtung zur rythmischen Dichtung zu bauen schien. Was war einfacher, als dass in die Hebungen des Zeilenschemas die betonten, in die Senkungen die unbetonten Silben geschoben wurden, genau so, wie es nach Ritschl's Theorie schon in einem Theile des altlateinischen Versbaus gewesen sein soll und wie es im 16./17. Jahrhundert unter Opitzens Führung in der deutschen Dichtung wirklich zugegangen ist? Dieser Uebergang ist so einfach, dass wenigstens die Takte der Jamben und der Trochäen, wenn ich so sagen darf, jedes Kind mit betonten Silben füllen konnte, wie es ja auch in jenen kindlichen, unendlich oft citirten Versen, wie 'Mílle mílle mílle mílle mílle décollávimus', geschehen ist.

Aber um so gründlicher ist der Gegenbeweis der Thatsachen: In der rythmischen Dichtung, in der griechischen wie in der lateinischen und demnach in der romanischen, werden eben zu keiner Zeit Trochäen oder Jamben gebaut, von Daktylen und Anapästen ganz zu schweigen, so wenig in den frühesten als in den spätesten Gedichten. Das ist wahrscheinlich begründet in der wellenartigen Vertheilung der Wortaccente in den musikalischen Sprachen, in Folge deren Hebungen gar nicht oder nur selten zusammenstossen können; diese Eigenschaft der musikalischen Sprachen ist für den angenehmen Fluss der Rede sehr vortheilhaft, macht aber den Bau von Jamben und Trochäen entsetzlich monoton, da zwischen den dahin fliessenden Hebungen und Senkungen Salz und Pfeffer, d. h. die eingemischten Spondeen, fehlen. Doch mit diesem Grunde, den ich in der Abhandlung über Anfang und Ursprung der rythmischen Dichtung S. 390/5 behandelt habe, ist bei den meistens recht unrythmischen Gelehrten wenig auszurichten. Es genügt die Thatsache, dass in den rythmischen Zeilen, welche trochäische und jambische Zeilen nachbilden,

die Wortaccente keine Jamben oder Trochäen bilden, ausser im Schlusse der Zeilen; da ist in den entsprechenden Zeilen entweder die vorletzte oder die drittletzte Silbe betont.

Dazu kommt der **Reim.**[1]) Bei Commodian sind in 3 Gedichten (Instr. II 8 27 39) 13 9 26 Zeilen mit demselben Vokal geschlossen; bei seinem Zeitgenossen Cyprian sind in der Prosa der rhetorisch feinen Tractate fast alle Satzschlüsse gereimt (s. z. B. nachher die Probe aus 'de mortalitate'). Das ist nicht eine rhetorische Spielerei, sondern die älteste Form des Reimes, der Tiradenreim, welcher auch die 267 Langzeilen des augustinischen Psalms gegen die Donatisten alle mit e schliessen hiess und noch im Mittelalter die französische und die spanische Epik beherrschte und das Aufkommen der A-Sequenzen in Limoges erleichterte.

Zu all dem kam die merkwürdige Thatsache, dass nicht nur im Anfange, sondern bis ins 7. Jahrhundert hinein, die rythmischen Dichtungsformen nicht in heidnischen, sondern nur in christlichen Gedichten verwendet worden sind.

(Semitischer Ursprung der rythmischen Dichtungsformen.) Diese Thatsachen richteten meine Gedanken auf die semitischen Christen und auf ihre Dichtung. Es steht fest, dass die umfangreiche Hymnendichtung der Byzantiner ihren Inhalt und ihre Formen der syrischen Dichtung nachgeahmt hat. Aber wir wissen, welches Aufsehen schon im 3. und 4. Jahrhundert die Schriften der syrischen Gnostiker und Kirchenlehrer bei den griechischen Christen erregten; die Dichtungen des Bardesanes und Ephrem wurden rasch berühmt. Die griechischen und lateinischen Christen waren sich wohl bewusst, dass die heiligen Gesänge, die hebräischen Psalmen, mit ihren eigenen Dichtungsformen nichts zu thun hatten; vielleicht war damals bekannt, was jetzt ernsthaft discutirt wird, dass die syrischen Hymnen treue Nachbildungen der hebräischen Psalmen seien. So konnten die occidentalischen Christen leicht dazu kommen, gerade im Gegensatz zu der verabscheuten quantitirenden heidnischen Dichtung die ganz fremdartigen Formen der semitischen Dichtung für ihre christlichen Gesänge nachzumachen. Diese semitische Dichtung zählte die Silben; sie muss, wie der Zustand der arabischen Poesie in frühester Zeit zeigt, den Reim und zwar den Tiradenreim reichlich angewendet haben (jetzt haben tüchtige Gelehrte im alten Testamente schon mehrfach Reime nachgewiesen) und endlich sind die Akrosticha verschiedener Art, welche schon Commodian im Uebermass, und welche die frühe rythmische Dichtung der Lateiner und der Griechen sehr oft anbringen, bei den Syrern häufig und werden jetzt auch im alten Testament nachgewiesen.

---

1) Eduard Norden hat seinem Buche, Die antike Kunstprosa 1898, 2 Excurse beigefügt: S. 810—883 über den Reim und S. 922—953 über den rythmischen Schluss in der griechischen und lateinischen Literatur. Wer seine Freude hat an Haufen von Citaten und an einem Hexentanz von Einfällen, der kann sich an jenen Excursen sättigen. Mir ist die Zeit zu kostbar, als dass ich darauf eingehe. Nur bitte ich Norden, in Zukunft mich lieber bei Seite zu lassen, als solche Dinge von mir zu sagen, wie z. B. S. 926: ich sei durch Havet's Buch zu eigener Forschung angeregt worden, oder, ich kenne von den Theorien der antiken Rhetoriker nur die des Terentianus.

In der münchner Abhandlung *'Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rythmischen Dichtung'* (1884) habe ich aus den obigen Gründen den Satz aufgestellt, die rythmischen Dichtungsformen der lateinischen und der griechischen Christen seien den Dichtungsformen der semitischen Christen nachgeahmt; nach deren Vorbild hätten die griechischen wie die lateinischen Christen nach halben Versuchen, wie bei Commodian und bei Methodius, dann die Quantität ganz missachtet, in den Zeilen nur Silben gezählt und häufig im Zeilenanfang Akrosticha, im Zeilenschluss Reim beobachtet. Wegen dieses Satzes bin ich Anfangs von Vielen verspottet oder belächelt worden; doch allmählich ist bei ernsthafter Prüfung die Stimmung besser geworden. Und das Folgende wird wenigstens die Vorurtheilslosen überzeugen. Ich will mich da nur wenig berufen auf Aeusserungen, wie die Gevaert's in seiner Festrede von 1889 *'sur les Origines du chant liturgique de l'église latine'*: l'Orient devança les pays occidentaux dans l'organisation du chant liturgique. . Dès la première moitié du 4e siècle l'Église Syrienne, et particulièrement son antique métropole Antioche, le berceau du christianisme, possédait des chantres attitrés, alors qu' à Rome toute cette partie du service religieux en était encore à un état rudimentaire. A plusieurs reprises nous aurons à constater l'influence de cette Église de Syrie, moitié grecque, moitié sémitique, sur le développement de la cantilène latine. Die Musik ist zwar bei den Anfängen aller Dichtungsformen nicht nur ein wichtiger, sondern der wichtigste Faktor; aber wer meinen früheren Gründen nicht glaubte, der wird diesen auch nicht glauben.

Ich hatte in der Abhandlung über den Ursprung der rythmischen Dichtung S. 375/6 besonders auf die syrischen Dichter, auf Bardesanes und Ephrem, hingewiesen als solche, deren berühmte Dichtungen die lateinischen und griechischen Christen zur Nachahmung der semitischen Dichtungsformen bestimmt haben könnten, und hatte geschlossen: Wie verbreitet der Ruhm des Ephrem selbst war, zeigt sich darin, dass seine Schriften uns ebenso gut griechisch wie syrisch erhalten sind, und dass seine Dichtungen noch heute die syrische Kirche beherrschen.

(Ephrem's Dichtungen, griechisch.) Bald darauf schrieb mir Studemund und machte mich darauf aufmerksam, dass das, was ich bei Ephrem vermuthete, wirklich bei ihm zu finden sei. Eines seiner griechischen Stücke ist überschrieben *λόγος ἑπτασύλλαβος*, das nächste *λόγος τετρασύλλαβος*. Von den 4 Abschnitten, aus welchen sein *λόγος εἰς τὸν Ἀντίχριστον* besteht, ist der 2. überschrieben *ἄλλο μέτρον*, der 3. *εἰς τὸ πρῶτον μέτρον*, der 4. *ἄλλο μέτρον*. Allerdings galten den Griechen diese Texte des Ephrem als Predigten, und Predigten wie Legenden wurden von den Abschreibern als freies Gut betrachtet; damit dieselben auf die jeweiligen Hörer um so mehr Eindruck machten, sei es nicht nur erlaubt, sondern fast geboten, sie nach Kräften zu verschönern. Die griechischen Schriften des Ephrem sind ein Beweis hierfür. Assemanis 3 dicke Bände der griechischen Texte sind eine durchaus ungenügende Arbeit; zu loben ist, wie er von den Haupthandschriften sich Nachricht verschafft hat; allein die Texte selbst sind ganz dem Zufall überlassen. Die meisten hat er aus der Oxforder Ausgabe abgedruckt; nur das, was er dort nicht fand, gab

er kritiklos aus seinen Handschriften; selbst die lateinische Uebersetzung des für seine Arbeit begeisterten Voss, der manche treffliche Handschrift benützt hatte, ist noch hier und da zu brauchen. Die Handschriften selbst gehen so auseinander, dass man häufig nicht mehr vergleichen kann, sondern abschreiben muss. So ist es Assemani passirt, dass er einige Stücke des Antichrist in 5 verschiedenen Fassungen in seinen 3 Bänden drucken liess, ohne dass er das merkte.

Ich habe seit Jahren gesammelt und gebe im Folgenden eine Probe, indem ich nur diejenigen Lesarten notire, welche ich in keiner der von mir benützten Handschriften gefunden habe. Das 1. Stück ist der Anfang des 1. *λόγος εἰς τὸν ἀντίχριστον*, von dem bis jetzt nur die Umarbeitung bei Oxford 358 und Assemani II 222 gedruckt ist; das 2. Stück ist der Anfang des 4. *λόγος εἰς τὸν ἀντίχριστον*, von dem eine ziemlich brauchbare Fassung bei Assemani III 140, die Umarbeitung II 227 gedruckt ist; das 3. ist der Anfang der bei Assemani I 292 leidlich gedruckten *Μακαρισμοί*.

Εἰς τὸν ἀντίχριστον (Assem. II 222, Oxford 358).

Πῶς ἐγὼ ἁμαρτωλὸς μεστὸς πλημμελημάτων
δυνηθείην ἐξειπεῖν τὰ ἐμοὶ ὑπέρογκα;
ἀλλ' ἐπειδὴ ὁ σωτὴρ οἰκείῳ εὐσπλαγχνίᾳ
κινεῖ ἡμῶν ἀφθόνως τὴν γλῶσσαν ὡς βούλεται·

Εἰς καλὴν ὠφέλειαν καὶ πάντων οἰκοδομὴν
καὶ ἐμοὶ τῷ λέγοντι καὶ πᾶσιν ἀκροαταῖς
λαλήσω ἐν ὀδύναις καὶ εἴπω ἐν στεναγμοῖς
περὶ τοῦ ἐνεστῶτος κόσμου τῆς συντελείας·

Καὶ περὶ τοῦ δράκοντος τοῦ ἀναιδεστάτου καὶ δεινοῦ
τοῦ μέλλοντος ταράσσειν πᾶσαν τὴν ὑπ' οὐρανόν
καὶ ἐμβαλεῖν δειλίαν καὶ ὀλιγοψυχίαν
καὶ δεινὴν ἀπιστίαν ἐν καρδίαις ἀνθρώπων·

Καὶ ποιεῖν τέρατα καὶ σημεῖα καὶ φόβητρα
ὡς καί· εἰ δυνηθείη· πλανῆσαι τοὺς ἐκλεκτούς
καὶ πάντας ἀπατῆσαι ἐν ψευδέσι σημείοις
καὶ τεράτων φαντασμοῖς ὑπ' αὐτοῦ γινομένοις.

Z. 9 Stelle her: ἀναιδοῦς, was den Abschreibern für den Teufel zu wenig schien.

Ἄλλο μέτρον (Assemani III 140, vgl. II 227. Oxford 363).

Τότε θρηνεῖ· δεινῶς ὁμοῦ πᾶσα ψυχή· καὶ σενάζει
ὅταν πάντες· θεάσονται θλίψιν ἀπα—ραμύθητον
τὴν περιέ—χουσαν αὐτοὺς νύκτωρ τε καί· μεθ' ἡμέραν·
καὶ οὐδαμοῦ· εὑρίσκουσιν ἐμπλησθῆναι· τῶν βρωμάτων:·

Δήμαρχοι γάρ· ἀπότομοι σταθήσονται· κατὰ τόπον:
κἂν τις φέρει· μεθ' ἑαυτοῦ τὴν σφραγίδα· τοῦ τυράννου
ἐν μετώπῳ· καὶ δεξιᾷ ἀγοράζει·. βραχὺ βρῶμα
ἐξ ἐκείνων· τῶν βρωμάτων τῶν τότε εὑ—ρισκομένων:·

Ἐκλείπει γὰρ· τὰ νήπια ἐν τοῖς κόλποις· τῶν μητέρων·
θνήσκει πάλιν· καὶ ἡ μήτηρ ὑπεράνω· τοῦ παιδίου:
θνήσκει ἀνὴρ· σὺν γυναικὶ καὶ τέκνοις ἐν· ταῖς ἀγοραῖς·
καὶ οὐκ ἔστιν· τότε ὁ θάπτων ἢ συστέλλων· ἐν μνήμασιν:·

Ἐκ τῶν πολλῶν· θνησιμαίων ῥιπτομένων· ἐν πλατείαις
δυσωδία· πανταχόθεν θλίβει τοὺς ζῶν—τας ἰσχυρῶς:
πρωὶ πάντες· μετ' ὀδύνης καὶ στεναγμοῦ· ὁμιλοῦσι·
πότε ἑσπέ—ρα γένηται· ἵν' ἀνέσε—ως τύχωμεν;

Φθανούσης δὲ· τῆς ἑσπέρας ἐν δάκρυσι· πικροτάτοις
συλλαλοῦσιν· εἰς ἑαυτοὺς· πότε ἄρα· διαφαύσει·
ἵνα τὴν ἐ—πικειμένην · θλίψιν ἡμεῖς· ἐκφύγωμεν;
καὶ οὐκ ἔστιν· ποῦ ἐκφυγεῖν ἢ κρυβῆναι· ἐκ θλίψεως:·

Z. 12 entweder ist *τοτ'* zu schreiben oder *ὁ* auszulassen.

Μακαρισμοί (Assemani I 292, Oxford 196).

Μακάριος ὃς μισήσας κατέλιπε βίον τοῦτον τῶν ἀνθρώπων
καὶ σὺν θεῷ μονοτάτῳ ἡ μελέτη ζωῆς αὐτοῦ ἐγένετο·
Μακάριος ὃς μισήσας βδελύσσεται τὴν κακίστην ἁμαρτίαν
θεὸν μόνον ἀγαπήσας τὸν ἀγαθὸν καὶ λυτρωτὴν ἁμαρτιῶν·
Μακάριος ὃς γέγονεν ἐπὶ τῆς γῆς ὡς ἄγγελος οὐράνιος
καὶ μιμητὴς τῶν Σεραφὶμ ἁγνοὺς ἔχων καθ' ἑκάστην τοὺς λογισμούς·
Μακάριος ὃς γέγονεν ἁγνὸς θεῷ καὶ ἅγιος καὶ καθαρός
ἀπὸ πάντων τῶν μιασμῶν καὶ λογισμῶν καὶ πράξεων τῶν πονηρῶν·
Μακάριος ὃς γέγονεν ὅλος αὐτὸς ἐλεύθερος ἐν κυρίῳ
ἀπὸ πάντων τῶν πραγμάτων τῶν γηίνων βίου τούτου τοῦ ματαίου·

In Z. 2 haben bis jetzt alle Texte *τῆς ζωῆς*, in Z. 10 *τῶν γη. πρ.* oder nur *τῶν πρ.*

(Eine neue, nur Silben zählende Rythmik.) Das erste dieser Stücke besteht aus Kurzzeilen von 7 Silben, welche Zeile in der syrischen Poesie sogar den Namen metrum Ephraemiticum erhalten hat; das 2. und 3. Stück besteht aus Kurzzeilen von 4 Silben. Die Siebensilber werden in manchen Gedichten nach Belieben an einander gereiht; aber in der Regel werden die Siebensilber, und die Viersilber werden immer zu regelmässigen Gruppen verbunden, d. h. mehrere Kurzzeilen werden zu einer Langzeile verbunden, hinter welcher ein Einschnitt des Sinnes, also auch ein Ruhepunkt der Melodie, eintritt; mehrere Langzeilen bilden eine Gruppe oder Strophe, an deren Schluss Sinn und Melodie Halt machen. Wir haben also hier durchaus den rythmischen Strophenbau, in welchem Sinn und Melodie sich decken. Derselbe ist natürlich ebenso in den byzantinischen Kirchenliedern, wie in denen, welche wir singen.

Wenn 4 Viersilber eine Langzeile bilden, so kann der 1. mit dem 2., der 3. mit dem 4. verbunden werden, d. h. statt 2 Viersilber kann 1 Achtsilber stehen. Dasselbe kommt vor in der lateinischen Rythmik; da war es Sitte geworden, die Zeilen

von 8 – ⏑ regelmässig zu zerlegen in 2 Zeilen zu 4 – ⏑ + 4 – ⏑: aber zu allen Zeiten finden sich doch diese 2 Viersilber bald häufig, bald selten verbunden.

In den Kurzzeilen selbst werden *absolut* nur *Silben gezählt*, von *Quantität oder von Rücksicht auf den Wortaccent ist nirgends eine Spur zu finden*.

Der Ruhm des Ephrem bewirkte, dass seine Schriften rasch in's Griechische übersetzt wurden; das geschah natürlich in dem syrisch-griechischen Grenzlande; wenn es möglich sein wird, einen ganz verlässigen Text dieser Stücke zu gewinnen, so können sie also auch sprachlich von Interesse werden. Hieronymus, der jüngere Zeitgenosse des Ephrem, hat dessen Schriften nur in griechischen Uebersetzungen gelesen. Nach meiner Schätzung beläuft sich die Masse der in Ephrem's griechischen Texten enthaltenen Viersilber und Siebensilber auf gut 12000. Wir stehen also hier auf altem und festem Boden.

Wir haben vor uns eine *neue Dichtungsform*, von der bisher Niemand Etwas gewusst hat: wir haben vor uns einen Zeilenbau, der durchaus *die Silben nur zählt*. Das ist es, was uns gefehlt hat. Es ist begreiflich, dass diese umfangreiche Uebersetzung des Ephrem nicht der erste Versuch gewesen ist, sondern dass dieser grossen Leistung verschiedenartige Versuche den Weg gebahnt hatten. Damit werden die Versuche des Commodian und des Methodius in's richtige Licht gestellt. Dass der Aufbau der rythmischen Strophe hier schon fertig ist, ist minder auffallend; es ist eben der Aufbau einer richtigen Gesangsstrophe.

(Gleicher Tonfall im Schluss der rythmischen Zeilen.) So wird das Hauptmerkmal der rythmischen Dichtungsformen begreiflich, dass nicht rythmische Jamben und Trochaeen, Anapäste und Daktylen gebildet, sondern in den Kurzzeilen die Silben nur gezählt werden. Nun haftet aber der griechischen und lateinischen rythmischen Zeile als 2. Merkmal in allen Zeiten an, dass im **Schlusse** der sich entsprechenden Kurzzeilen dieselben Silben mit dem Wortaccent belegt werden, also dass im Lateinischen entweder die vorletzte Silbe betont und die drittletzte und letzte unbetont ist, oder dass die drittletzte betont und die viertletzte und die beiden letzten unbetont sind: propónit oder propósitum. Ich hatte bei Nöldeke angefragt, ob nicht vielleicht schon in der syrischen Poesie sich eine solche bestimmte regelmässige Betonung der Schlüsse nachweisen liesse. Er leugnete es, und gegen den Widerspruch anderer Semitisten geben jetzt die neu entdeckten Formen des griechischen Ephrem ihm Recht. Um so mehr entstand für mich die Frage: woher stammt diese Eigenthümlichkeit der griechischen und lateinischen rythmischen Dichtungsformen, von welcher in den syrisch-griechischen Formen des Ephrem nichts zu finden ist?

Auch diese Frage ist jetzt beantwortet durch den Nachweis des **rythmischen Schlusses** in der lateinischen Prosa seit etwa 200, in der griechischen seit etwa 370. Eine Uebergangsstufe stellt die seltsam gemischte Zeile dar, in welcher im 3. oder 4. Jahrhundert nach Christus die Nachahmung der plautinischen Aulularia, der sogenannte *Querolus*, geschrieben ist. Ich nehme, ohne Etwas zu ändern, 22 Zeilen des Prologes aus Peiper's Ausgabe.

Pacem quietemque vobis, spectatores, noster ser- mō poēticūs rogat,
qui Graecorum disciplinas ōre nārrat bārbaro
3 *et Latinorum vetusta* vēstro rĕcŏlit tĕmpore.
Praeterea precatur et sperat nōn inhūmanā vice
5 *ut, qui vobis laborem indulsit,* vēstram rĕfĕrat grātiam.
Aululariam hodie sumus ac- tūri nōn veterem āt rudem,
7 *investigatam et inventam* Plaūti pēr vestīgia.

Fabella haec est:

Felicem hic inducimus fāto sērvatūm suo,
9 *atque (e) contrario fraudulentum* fraūde dēceptūm sua.
Querolus, qui iam nunc veniet, to- tām tenēbit fābulam:
11 *ipse est ingratus ille* nōster hīc felīx erit.
E contrario Mandrogerus aderit fraūdulēntus ēt miser.
13 *Lar Familiaris, qui primus veniet,* īpse expōnet ōmnia.
Materia vosmet reficiet, sī fatīgat lēctio.
In ludis autem atque dictis antiquam nōbis vĕnĭam expōscimus.
16 *Nemo sibimet arbitretur dici,* quōd nos pŏpŭlo dīcimus,
neque propriam sibimet causam con- stĭtŭat cōmmuni ēx ioco.
18 *Nemo aliquid recognoscat,* nōs mentīmur ōmnia.
(Sed an) Querolus an Aulularia haēc dicātur fabula,
20 *vestrum hinc iudicium,* vēstra erīt sentēntia.
Prodire autem in agendum non aude- rēmus cūm clodō pede,
22 *nisi magnos praeclarosque in hac* pārte sĕquĕremūr duces.

Der Bau dieser Senarschlüsse ist durchaus der altlateinische; im 3. und 4. Jahrhundert nach Christus, wo im Ganzen die spätlateinische reine Art des Zeilenbaues herrschte, haben doch Manche den altlateinischen Zeilenbau verwendet; s. meine Abhandlung ‘über die Beobachtung des Wortaccents in der altlateinischen Poesie’ (Münchner Abhandlungen I. Cl., 17. Bd. S. 112). Die Hebungen und selten die Senkungen können durch 2 Kürzen gegeben werden, welche aber nicht die Schlusssilben eines Wortes sein dürfen: 17 *con*stĭtŭat cōmmuni ēx ioco, 3 vēstro rĕcŏlit tēmpore; die Senkungen (doch natürlich nicht die letzte) dürfen mit Längen gefüllt werden, doch die drittletzte (nach dem altlateinischen Dipodiengesetz) nur so, dass diese lange Senkung nicht mit der folgenden drittletzten Hebung zusammen ein Wort oder Wortschluss bildet: also z. B. 8 fāto sērvatūm suo, nicht aber sērvatūm fatō suo. Elision ist häufig, auch der Wortaccent widerspricht oft dem Versaccent: 1 *ser*mó poēticūs rogat, 4 nōn inhūmaná vicé.

Havet hat versucht, in den Zeilenanfängen Verse herzustellen; da waren Tausende von Aenderungen nothwendig: und so ist dieser Versuch gerichtet; dagegen die metrisch richtige Fassung der Zeilenschlüsse bietet nicht mehr Schwierigkeiten als die Herstellung jedes ähnlich überlieferten alten Dichtertextes. Das allein schon beweist, dass wir hier wirklich die seltsame Mischung vor uns haben, wonach jede

Zeile mit etwa 8—15 Silben gewöhnlicher Prosa beginnt und mit dem quantitirend genau gebauten Senarschluss schliesst.

Die sonderbare Zeile des Querolus, Prosa mit einem quantitirend gebauten Schwanze, ist für uns bis jetzt ein Unicum, aber sie ist doch das Symptom einer mächtigen Bewegung, welche in der Kaiserzeit die Prosa ergriff. Allgemein war das Bestreben, den wichtigsten Stellen der Rede, nämlich jenen Einschnitten, wo schwache oder starke Sinnesabschnitte ein Einhalten der Stimme bedingten, einen wohlklingenden Abschluss zu geben. Man begnügte sich nicht, wie in den Zeiten des Cicero und des Plinius, vor bestimmten Formen des Schlusses zu warnen, sondern man stellte positiv die Formen fest, die genommen werden sollten.

(Der quantitirende rythmische Schluss der lateinischen Prosa.) Diese vorgeschriebenen Formen der rythmischen Schlüsse wurden bei den Lateinern von 200—400 nach der Quantität gebaut und bestanden, wie ich in dem Aufsatze 'die rythmische lateinische Prosa' (Göttinger gelehrte Anzeigen 1893 S. 1) gezeigt habe, hauptsächlich aus 2 Formen: entweder schlossen 1½ oder 2 Kretiker (nōstră cūrēmūs *oder* nōstră lūctātĭō) oder ein viersilbiges Wort von den Formen -⏑-- oder ⏑---, dem in Afrika nur ein Wort mit vorletzter kurzer Silbe vorangehen durfte (also plūrĭmōs oder plūrĭmă oder mĭnĭmōs + cōncĭtāmūs oder crĕābāmūs), während bei den Italienern (so bei Minucius Felix, denn er war Italiener) und bei den Galliern statt des unreinen Kretikers auch ein Spondeus vorangehen durfte (also plūrĭmōs u. s. w. oder mūltōs). Bei den 1½ oder 2 Kretikern war Auflösung der 3 ersten Längen gestattet, aber nur unter denselben Gesetzen, wie in den Versen: also ŏnĕrĕ sūspīrāt, sīgnă rĕpĕtāmūs, mōrtĕ prāĕvĕnĭōr. Solche Formen haben von 200—400 besonders viele christlichen Schriftsteller angewendet; keiner mit mehr Eifer, als Cyprian, der bedeutendste Stilist der lateinischen Christen. Er wendet diese Kunst in den Briefen[1]) nur hier und da an, wenn sie eben zu Traktaten auswachsen; aber seine Traktate zeigen die volle Kunst. Da dieselben auch gut überliefert sind, so kann man mit Hilfe des kritischen Apparats bei Hartel fast immer zum Ziele kommen; bei der Prüfung des 3. Bandes der Hartel'schen Ausgabe, welcher die Dubia und Spuria enthält, leistet die Kenntniss des rythmischen Schlusses treffliche Dienste. Ich gebe hier als Probe, ohne selbst irgend Etwas zu ändern, das letzte Kapitel des Traktats de mortalitate. Man lese dies Stück laut und prüfe insbesondere, ob ich irgend welche Sinnespause unberücksichtigt gelassen habe, und nicht minder, ob die Reime regelmässig und an den passenden Stellen stehen. Stimmt Alles, dann erkenne man entweder die Regel vom rythmischen Schlusse an oder man gebe zu, dass man zur Prüfung zu bequem ist. Das Letztere ist ja in metrischen Dingen die Regel. Nur sollten die Betreffenden auch nicht über Dinge mitreden, welche eben mit Metrik und Rythmik eng zusammenhängen.

1) Doch die Schreiben der römischen Geistlichen an Cyprian sind wichtige Denkmäler des quantitirenden rythmischen Satzschlusses der Italiener.

Cyprian, de mortalitate (Kap. 26, nach Hartel's Ausgabe).

Considerandum est fratres dilectissimi et idēntĭdēm cōgĭtāndūm·
renuntiasse nos mundo et tanquam hospites et peregrinos hic intĕrĭm dēgĕrē:
Amplectamur diem qui adsignat singulos domĭcĭlĭō sŭō·
qui nos istinc erept*os*
et laqueis secularĭbūs ēxsŏlūt*ōs* paradiso restĭtŭĭt ēt rēgn*ō*!
Quis non peregre constitutus properaret in pātrĭām rĕgrĕd*ī*?
quis non ad suos navigārĕ fēstīnāns
ventum prosperum cupĭdĭŭs ōptārēt· ut velociter caros lĭcĕāt āmplēct*ī*?
Patriam nos nostram parădīsūm cōmpŭtā*mūs*·
parentes patriarchas habērĕ iām cōepĭ*mūs*·
quid non properāmŭs ēt cūrrĭ*mūs*·
ut patriam nōstrām vĭdērĕ· ut parentes salutārĕ pōssī*mūs*?
Magnus illic nos carorum nŭmĕrŭs ēxpēct*āt*·
parentum fratrum filiorum frequens nos et copiosa tūrbă dēsīdĕr*āt*·
iam de sua incolumitātĕ sēcūr*ā*·
adhuc de nostra salūtĕ sōllĭcĭt*ā*:
Ad horum conspectum et conplēxūm vĕnīrē
quanta et illis et nobis in commūnĕ lāetĭtĭă est!
qualis illic caelestium regnōrūm vŏlūp*tās*!
sine timōrĕ mŏrĭ*ēndī* et cum aeternitātĕ vīv*ēndī*
quam summa et perpĕtŭă fēlīcĭ*tas*!
Illic apostolorum glōrĭōsūs chŏr*ūs*·
illic prophetarum exultāntĭūm nŭmĕr*ūs*·
illic martyrum innumerābĭlĭs pŏpŭl*ūs*
ob certaminis et passionis gloriam et victōrĭām cŏrōnāt*ūs*:
triumphantes virgin*es*·
quae concupiscentiam carnis et corporis continentiae rōbŏrĕ sŭbēg*ĕrūnt*:
remunerati misericord*es*·
qui alimentis et largitionibus pauperum iustitiae ŏpĕră fēc*ĕrūnt*·
qui dominica praecēptă sērvānt*ēs*·
ad caelestes thesauros terrena patrimōnĭă trānstŭl*ĕrūnt*:
Ad hos fratres dilectissimi avida cupiditātĕ prŏpĕr*ēmūs*·
ut cum his cito esse· ut cito ad Christum venire contīngăt ōpt*ēmūs*!
Hanc cogitationem nostrām dĕŭs vĭdĕ*āt*·
hoc propositum mentis et fidei Chrīstŭs āspĭcĭ*āt*·
daturus eis caritatis suae ampliora praemi*a*·
quorum circa se fuerint desidĕrĭă māiōr*ā* .·.

In Z. 6 und 8 habe ich aus sehr guten Handschriften 'properaret' und 'optaret' aufgenommen; Hartel hat 'properet' und 'optet'.

(Der accentuirte rythmische Schluss.) Die Formen des quantitirenden Satzschlusses hielten sich bei den Lateinern nur bis ins Ende des 4. und in die

erste Hälfte des 5. Jahrhunderts. Der rythmische Schluss war wirklich mit dem praktischen Leben verwachsen; deshalb machte er auch den grossen Vorgang mit, welcher sich in der Aussprache vollzog. Um 400 finden sich in den rythmischen Schlüssen bei manchen Schriftstellern schon viele Verstösse gegen die Quantität, dagegen wird das Schema, welches die Wortaccente in dem alten Schlusse gebildet haben, festgehalten. Die Schlüsse nóstra curémus, nóstra luctátio, plúrimos concitámus sind um 400 nach Christus die 3 Hauptformen des rythmischen Schlusses und bleiben es dann in der mittellateinischen Kunstprosa 1000 Jahre lang. Von den Formen mit Auflösungen hat sich nur eine gerettet: die Form régna repetámus findet sich im 5. und 6. Jahrhundert, bei manchen Schriftstellern sogar sehr oft, zugelassen, ja sogar im mittelalterlichen Cursus ist sie hier und da zu finden. Die christlichen Schriftsteller des 5. und 6. Jahrhunderts liebten den rythmischen Schluss ausserordentlich und bildeten ihn meist noch mit etwas Rücksicht auf die Quantität, so dass wenigstens reine Hexameterschlüsse wie nóstra petémūs oder die Füllung des Schemas régnă rĕpĕtámus mit langen Silben, wie nóstrum concedámus meistens vermieden werden. Als Beispiel für die Form des echten Mittelalters, welche in den Stillehren (ars dictandi) *cursus* genannt wurde, will ich den Schluss des (6.) Briefes hersetzen, in welchem Dante seine politischen Feinde angreift, welche der Stadt Florenz mächtig sind. Der Text, welcher nur auf der Pfälzer Handschrift 1729 im Vatikan beruht, ist noch nicht ordentlich durchgearbeitet; doch ist er in allen Hauptsachen verständlich.

Dante's Schreiben gegen die Florentiner (6. Brief, Schluss).

O miserrima Fesulanórum propágo et iterum iam puníta barbáries!
An parum timoris prelibáta incútiunt?
Omnino vos tremere árbitror vigilántes ·
4 quamquam spem simuletis in facie verbóque mendáci:
atque in somniis expergísci plerúmque ·
6 sive pavescentes infúsa preságia sive diurna consília recoléntes:
Verum si merito trepidantes insanisse pénitet condoléntes ·
8 ut in amaritudinem penitentie metus dolorisque rívuli cónfluant ·
vestris animis infigénda supérsunt ·
10 quod Romane rei baiulus hic divus et triumphátor Henrícus
non sua privata sed publica mundi cómmoda sítiens
12 ardua queque pro nóbis aggréssus est sua sponte penas nóstras partícipans ·
tamquam ad ípsum post Chrístum digitum prophetie propheta diréxerit Ïsaïas ·
14 cum spiritu dei reveláante predíxit (53, 4) ·
vere langores nostros ipse tulit et dolores nostros ipse portavit:
Igitur tempus amarissime penitendi vos témere presumptórum
17 si dissimuláre non vúltis adésse conspícitis:
Et sera penitentia hec amodo venie genitíva non érit ·
19 quin potius tempestive animadversiónis exórdium
(Est enim: quoniam peccátor percútitur. ut sine retractatione revertatur).

1 Die Ausgaben und Uebersetzungen haben *punica barbaries* (o novella barbarie cartaginese!): der rythmische Schluss wäre falsch und das Latein miserabel. Was ich schrieb, steht vielleicht in der Handschrift Vatic. Palat. 1729 f. 58*b* (t und c sind in vielen Handschriften dieser Zeit kaum zu unterscheiden) und ist sachlich richtig; zu Caesar's und zu Totilas Zeit ist nach alten Chroniken Faesulae zerstört worden. 7 Die Ausgaben und die Handschrift haben *non dolentes*, was ich nicht verstehe. 12 Die Handschrift hat *ardua que nobis* (ardua pro nobis?). Z. 18 *hec* schrieb ich, die Handschrift und die Drucke haben *hoc a modo.* Z. 20 verstehe ich nicht; die Handschrift hat *riuantur* statt *revertatur*; eine entsprechende Bibelstelle finde ich nicht, ausser etwa I Regnorum 14, 39 *absque retractatione morietur.* Ist vielleicht zu schreiben: tempestive animadversionis exórdium ést hoc, quoniam peccátor percútitur, ut sine retractatióne perdátur?

(Der rythmische Schluss in der griechischen Prosa.) In derselben Zeit, in welcher der rythmische Schluss der Prosa bei den Lateinern aus einem quantitirenden ein accentuirter wurde, findet sich der rythmische Schluss bei den Griechen. Die Formen, welche ich 1891 skizzirt habe in dem Schriftchen '*Der accentuirte Satzschluss in der griechischen Prosa vom 4. bis 16. Jahrhundert*' sind sehr einfach: vor der letzten betonten Silbe müssen 2 unbetonte stehen und, während bei den Lateinern die beiden letzten betonten Silben in 2 verschiedenen Wörtern stehen, so dass Schlusswörter von 5 und mehr Silben gegen die Regel sind, haben die späten Griechen ihre massenhaften, vielsilbigen Composita ohne Ausnahme in den Schluss gesetzt, wie man ja bei vielen griechischen Stilisten des 4. bis 6. Jahrhunderts den Eindruck hat, dass vielsilbige Schlusswörter für besonders passend gelten. Diese regelmässigen griechischen rythmischen Schlüsse sind also: *εὐνοίᾳ θαῤῥῶν, θηρεύων συγγώμην, δόξει βραχύτερος; (ἴσως) ἐλεεινόν, (εὐφημίαν) ἐργασαμένην, (ἀπεικότως) παῤῥησιάζεται.* Natürlich giebt es hier Spielarten und Liebhabereien: so schliesst der Stilkünstler Agathias am liebsten mit Paroxytonon: *κειμένου τοῦ τέλους, (πάντως) βέβουλευμένα*; Sophronius wendete fast immer daktylischen Schluss an *καταυγάζουσαν κάλλεσι,* welcher Doppeldaktylus trotz oder vielleicht gerade wegen seines auffallenden Klanges viele Anhänger fand.[1])

U. v. Wilamowitz hat im Hermes 34, 1898, S. 214—218 eine Vorstufe dieses rythmischen Schlusses bei griechischen Schriftstellern der 1. Hälfte des 4. Jahrhunderts angenommen, darin bestehend, dass 'die drittletzte Silbe den Accent hat, dass am

---

1) v. Wilamowitz schreibt in der Note S. 216 des citirten Aufsatzes: Litzica hätte aus seinen eigenen Sammlungen merken müssen, dass Meyer mit Unrecht bloss auf die Silben vor der letzten betonten geachtet hatte. Damit thut er mir durchaus Unrecht: auf die Silben, welche der letzten betonten folgen, habe ich sehr geachtet, in der Theorie wie in der Praxis. S. 10 habe ich geschieden die 3 Schlüsse *συνηθεστέραν ἐποίησε, εἶναι γεννάδας, εἶναι καλοί*, und von den 28 Seiten meines Schriftchens behandeln 2 den paroxytonen Schluss bei Agathias und den daktylischen bei Sophronios und Genossen. Aber allerdings habe ich erkannt, dass der 1000 Jahre herrschende Schluss sich nicht kümmere um die Silben, welche der letzten Hebung folgen, sondern um die, welche ihr vorangehen; gerade dadurch glaube ich die ganze Sache aus dem Wirrwarr Bouvy's erlöst zu haben. Die besondere Beachtung dessen, was der letzten Hebung vorangeht, und die geringere Beachtung dessen, was ihr folgend schliesst, scheint aber auch tiefer begründet zu sein. In der antiken Metrik war wenigstens die Quantität der letzten Silbe vogelfrei; in der einen und der andern romanischen Metrik werden die Silben nach der letzten Hebung nicht beachtet und bei Berechnung der hier sonst so wichtigen Silbenzahl nicht mitberechnet. Doch, wie gesagt, ich habe bei der Untersuchung des rythmischen Schlusses der Byzantiner durchaus mit solchen Schlusssilben gerechnet.

liebsten vor diese zwei unbetonte gesetzt werden, aber auch eine oder mehr, während ein Zusammenstoss betonter Silben vermieden wird; ist aber die vorletzte betont, so müssen vor ihr zwei unbetonte stehen'. Das letztere setzt Wilamowitz wohl auch für die Schlüsse an, welche mit einer Accentsilbe schliessen *καxία δοκεῖ.* Das wäre mein Gesetz mit der Ausnahme, dass bei daktylischem Schluss der letzten Hebung statt 2 Senkungen nur 1 voranzugehen braucht. Bei der Prüfung dieser Regel muss man die Wörter und Wortgruppen von 4 und mehr Silben weglassen; denn sie beweisen nicht. Stellt man die für die Untersuchung brauchbaren Schlüsse, d. h. solche mit Schlusswörtern ´˜˜, ˜´˜, ´˜ *(λέγουσι, ποιοῦσι, δρῶσι, νοῦς)* zusammen, deren Zahl bei diesen Liebhabern des vielsilbigen Schlusses eine bescheidene ist, so ist die Zahl der Schlüsse, wie *στερήσειν μέλλων, ἐπισχεῖν λόγους, πανηγυρισμόν ὁ λόγος, αὐτοὺς χριστῷ,* d. h. der Schlüsse, welche dem Gesetze, das Wilamowitz aufgestellt hat, widersprechen, im Verhältniss eine so bedeutende, dass ich bei den bezeichneten Schriftstellern jenes Schlussgesetz nicht anerkennen kann.

Die Frage, ob die von Wilamowitz construirte Vorstufe des rythmischen Schlusses oder auch eine andere bei den Griechen wirklich existirt hat, ist wichtiger als es zuerst scheinen möchte. Die von mir nachgewiesene Form des Schlusses, wonach vor der letzten Hebung 2 Senkungen stehen müssen, tritt kurz vor 400 auf. In derselben Zeit hatte sich die accentuirte Form des lateinischen Schlusses fixirt, welche 3 Spielarten hat. Zwei von diesen: múlta petámus und múlta petívimus, haben genau dasselbe Prinzip der 2 Senkungen vor der letzten Hebung; die 3. Spielart plúrima petebámus widerspricht wenigstens nicht. Die lateinische accentuirte Form ist ganz natürlich aus der quantitirenden Form gewachsen; sie ist ganz sicher nicht der griechischen nachgebildet. Kann für die griechische durchaus keine quantitirende oder anders gestaltete accentuirte Vorstufe gefunden werden, dann sind wir bei der grossen Aehnlichkeit des griechischen und des lateinischen Schlusses gezwungen, anzunehmen, dass ein griechischer Redekünstler im 4. Jahrhundert den lateinischen rythmischen Schluss in der griechischen Sprache, mit Freiheiten und Bequemlichkeiten, nachgeahmt habe und dass dieser Versuch durchgedrungen sei.

(Die Verwendung des rythmischen Schlusses bei den Griechen.) Der rythmische Schluss ist von vielen lateinischen Prosaikern seit 200 und von vielen griechischen[1]) seit 400 angewendet worden; er ist so das wichtigste Stück der mittelalterlichen Kunstprosa. Da die Aufgabe dieses Theiles meiner Arbeit ist, die mittellateinische Literatur in das richtige Licht zu stellen, so muss ich hier über den rythmischen Schluss noch Einiges beisetzen Ich sehe dabei ab von Arbeiten, wie die Kirsten's (Quaestiones Choricianae, Breslau 1894), dessen Lehrer Förster bei seinen Choriciustexten trotzdem die Regel brauchen konnte, oder die Litzica's (das Meyer'sche Satzschlussgesetz, München 1898); denn sie wussten theils nichts vom

---

1) Mir ist natürlich nie in den Sinn gekommen zu behaupten, was der urtheilslose Litzica mich behaupten lässt, dass *alle* byzantinischen Prosaiker den rythmischen Schluss angewendet hätten; ebenso wenig habe ich schon mit Porphyrius den regelrechten rythmischen Schluss begonnen.

Fluss und Klang einer Rede, theils nichts von wissenschaftlicher Methode. Aber selbst Krumbacher, der bei der Herausgabe einiger Texte sich viel mit dem Satzschluss gemüht hatte, ist zuletzt zu dem Satze gekommen, meine ganze Lehre vom rythmischen Schlusse im Griechischen müsse revidirt werden.

Nun liebt ja Krumbacher's künstlerische Natur die kräftigen, plastischen Ausdrücke. So schreibt er z. B. in seinen Studien zu Romanos (Münchner Sitzungsber. 1898 II S. 71): 'Peinlich war mir, dass die folgenden Ausführungen so oft einen polemischen Charakter erhielten . . . Niemand vermag die Verdienste Pitra's und Wilhelm Meyer's, gegen welche sich meine Opposition namentlich richtet, höher zu schätzen als ich und Niemand ist von grösserer Dankbarkeit gegen ihre Arbeiten beseelt . . . Von den eminenten Leistungen W. Meyers brauche ich nicht zu reden; aber auch sie dürfen uns nicht blind machen gegen einzelne seiner Anschauungen, in denen zuweilen mehr, als gut ist, ein gewisser Fanatismus des Gesetzes und der Regelmässigkeit bestimmend hervortritt'. Wer so lobt, dessen Tadel wird gewiss berechtigt sein. S. 81/83 jener Studien spricht Krumbacher gegen, oder richtiger über eine Behauptung von mir. Es handelt sich darum, ob in einem Gedichte von etwa 30 gleichen Strophen dieselbe Kurzzeile in dem einen Theil von Strophen 6, in dem andern Theile 7 Silben zählen dürfe. Da sagte ich (Anfang und Ursprung der rythmischen Dichtung S. 346) 'Der Fall ist noch der häufigste, dass statt des daktylischen Schlusses ⏑́⏑⏑̀ choriambischer ⏑́⏑⏑⏑̀ eintritt, so dass z. B. als 2 gleiche Zeilen stehen *Παναγία παρθένε ἀ-νύμφευτε* und *'Η τεκοῦσα τὸν λόγον ἐν-δούλου μορφῇ*'. Anderseits ist die gleiche Silbenzahl die wichtigste Eigenschaft der rythmischen Poesie; ferner schienen mir in der Ausgabe der Hymnen von Pitra, auf welcher diese Studien bis jetzt beruhen, die Angaben der handschriftlichen Lesarten mit einer seltenen Nachlässigkeit gemacht zu sein; — das wusste Krumbacher so gut, wie ich, aus meinen Schriften und aus den Zeichen der Verzweiflung in meinem Handexemplar; er wusste auch, dass eben aus Verzweiflung über diese schlechte Arbeit Pitra's ich die Abschrift der Hymnenhandschriften in Patmos veranlasst habe, die den Anstoss zu seinen eigenen Arbeiten auf diesem Gebiete gegeben hat: und dennoch, dass ich folgerichtig daran gedacht habe, viele jener von Pitra notirten Verschiedenheiten in der Silbenzahl der entsprechenden Kurzzeilen könnten nur auf den verkehrten Angaben Pitra's oder auf Entstellung der Handschriften beruhen oder sonst entschuldigt werden, wird mir jetzt von Krumbacher zum Vorwurf gemacht, nachdem er ziemlich viele und wichtige Hymnenhandschriften verglichen hat und darauf hin annimmt, dass die Dichter sich jene Freiheit wirklich gestattet haben. Von meiner Behandlung der Frage sagt Krumbacher S. 82 mit Recht, sie sei voll von Reserven und gewunden; bei der oben skizzirten Sachlage musste sie das sein. Jedenfalls war das nicht ein 'Fanatismus des Gesetzes und der Regelmässigkeit', sondern eher das Gegentheil. Doch Krumbachers Abhandlung umfasst 200 Seiten und, da er bedauert, so oft gegen Pitra und mich polemisiren zu müssen, so tritt mein Fanatismus des Gesetzes wohl an anderen Stellen ins helle Licht. Allein in den 200 Seiten werde ich nirgends mehr bekämpft. Wo steckt also

mein 'Fanatismus des Gesetzes'? In meinem Kopfe ist er nicht nachgewiesen. Aber in demselben Jahre 1898 tadelte mich auch Litzica S. 6 mit philosophischen Gründen 'Meyer hat mehrmals den Ausdruck *Gesetz* gebraucht, welcher, wie schon Krumbacher angedeutet hat, Missverständnisse hervorrufen kann . .'. Freilich derselbe Litzica sagt S. 37 'Wenn ich trotzdem den Ausdruck *Gesetz* gebrauche, so geschieht es, weil ich keinen passenderen finden kann'!?

Mir scheint es für Viele zunächst nicht nothwendig, dass mein Gesetz 'revidirt' werde, sondern die Methode, nach der sie dasselbe anwenden wollen. Krumbacher hat 1896 in den münchener Sitzungsberichten S. 600 eine Predigt auf den heiligen Theophanes und 1897 S. 388 eine Lebensbeschreibung dieses Heiligen je aus einer Handschrift veröffentlicht. Oft stimmten die Interpunktionszeichen nicht mit den rythmischen Einschnitten, dann fanden sich oft da, wo entschiedene Sinneseinschnitte sind, nicht regelrecht gebildete rythmische Schlüsse. Also wurde Krumbacher nicht gegen sich, sondern gegen die ganze Regel misstrauisch und beauftragte Litzica, die ganze Theorie der nothwendigen umfassenden Revision zu unterziehen, die sich auf zahlreiche Einzeluntersuchungen stützen müsse. Doch 1. hat schon Mone erkannt, wie unzuverlässig die rythmischen Interpunktionen gesetzt worden sind. Will Krumbacher deswegen die Gliederung der Hymnenstrophen in Absätze, in Langzeilen und in Kurzzeilen anzweifeln und auch diese Theorie revidiren lassen?
2. Sind ausdrücklich 3 Arten von Schriftstellern geschieden worden: solche, welche die Regeln eifrig befolgen; solche, welche diese Schlüsse, weil sie einmal Mode sind, recht oft gebrauchen; solche, welche sich gar nicht darum kümmern. Zur ersten Art gehörte Chorikius und eine grosse Zahl von Schriftstellern, welche ich in meinem Schriftchen genannt habe. Zu welcher Art Krumbacher's Autoren gehörten, das mag er bestimmen, wenn er die Schriften nach dem 3. Gesichtspunkt geprüft hat.
3. Haben wir den originalen oder einen ihm nahe stehenden Text vor uns oder eine mehr oder minder starke Umarbeitung?

(Die Texte der Predigten, Heiligenleben, Romane etc.) Die letzte Frage wird einem klassischen Philologen sonderbar vorkommen; denn er arbeitet in der Regel mit ziemlich festen Texten. Doch wer die Seitengebiete der antiken Literatur betritt, hat mit solchen Umarbeitungen desselben Textes oft zu thun, wie Vegetius seine Thierheilkunde gearbeitet hat, um einen rohen Text elegant zu machen. Aber in der mittelalterlichen Literatur sind es gerade die Umarbeitungen, mit denen man am meisten rechnen muss und welche der Forschung die meisten Schwierigkeiten bereiten. Nächst romanhaften Stoffen, wie der Apollonius von Tyrus ist, von dessen lateinischem Text es fast so viele Fassungen als Handschriften giebt, sind es besonders die 2 Gattungen, an deren Vertretern Krumbacher's Kunst scheiterte, die Predigt und das Heiligenleben. Ich habe S. 16 und S. 20 meines Schriftchens ausdrücklich davor gewarnt, an solchen Schriftstücken derartige Untersuchungen zu beginnen. Da diese beiden Gattungen auch für die mittellateinische Literatur sehr wichtig sind, will ich auf ihren Zustand hier Etwas eingehen.

Die Predigten wurden bald in grossen, bald in kleinen Kirchen, bald vor

einem fein gebildeten Publikum, bald vor Leuten gehalten, welche wenig verstanden. Die begeisterten und ausführlichen Predigten der alten Zeit sind in den Handschriften aus der Karolinger- und Ottonenzeit oft stark ernüchtert und gekürzt; in der Blüthezeit des Mittelalters werden diese Reden entweder verschönert oder durch neue ersetzt. Was ich oben über die Ueberlieferung der *λόγοι* des Ephrem gesagt habe, das konnte ich aus eigener schlimmer Erfahrung sagen; denn gar manchen Text habe ich mehrmals ganz abschreiben müssen, da die Verzeichnung der Varianten umständlicher gewesen wäre. Die Veränderungen, welche am Texte der Heiligenleben vorgenommen worden sind, sind oft noch ärger. Dafür will ich hier ein Beispiel ausführen, da es zugleich in anderer Hinsicht merkwürdig ist.

(Das älteste keltische Sprachdenkmal.) Die Ueberzeugung, dass eine Reihe lateinischer Märtyrerberichte schon aus dem 5. Jahrhundert stammen, veranlasste mich, auch das Martyrium des Symphorian, des berühmten Heiligen, der in seiner Heimath Autun 180 nach Chr. gelitten haben soll, zu untersuchen. Symphorian wurde zum Tode verurtheilt und dann durch das Stadtthor auf den Richtplatz geführt. Bei Ruinart, Acta sincera, und bei den Bollandisten, 22. August, heisst es nun: Sic data sententia beatus vir dei ducebatur ad victimam. Venerabilis autem mater sua de muro nota illum voce commonuit dicens: Nate nate Symphoriane, in mente habe deum vivum. Dann folgt mit den Anfangsworten 'Resume constantiam . .' noch eine längere Mahnung standhaft zu leiden. Die Einleitung ist hier nach fast allen mir bekannt gewordenen Handschriften zu bessern in: Sic data sententia dum beatus vir duceretur ad victimam, venerabilis mater etc. Dann haben die meisten Handschriften: venerabilis mater sua de muro sedula illum voce commonuit dicens. Nota findet sich auch in Handschriften, und es ist auffallend, dass von einer vox der Mutter öfter die Rede ist. Die der Mutter hier zugeschriebenen Worte bestehen aus einer längeren Ermahnung (deshalb haben manche Handschriften 'voce et oratione *oder* ratione' interpolirt) und dem vorangeschickten Zuruf: Nate nate Symphoriane, in mente habe deum tuum; so haben nach Delisle's freundlicher Mittheilung die pariser Handschriften 11748 (X), 3789 u. 17627 f. 236 (XI), 5274 (XII), 5290 (XII), 4334 (XIII), 5271 (XIII); nach Bonnet's Mittheilung haben ebenso die Hdften. in Montpellier 156 (X) und 305 (XII); nach Mittheilung Franchi de' Cavalieri's im Vatican die Reginenses 463 (XII) und 541 (XII); daraus entstellt ist: '*fili fili* Simphoriane, in mente habe *dominum* deum tuum' in der pariser Handschrift 5293 (XII); der Codex Pillipps 1839 (XIII) in Berlin und der Pariser 5278 (XIII) lassen den ganzen Satz aus. Dagegen die alte Handschrift in München 14418 (IX) hat nach Boll's Mittheilung fol. 45: Nate mi Symphorianae memorare dei tui, während die Handschrift der Laurenziana Aedil. 134 (XI) (nach Rajna's Bericht) und die münchner 2546 (XII) haben: Nate nate Symphoriane, memento dei veri. Es stehen also nebeneinander die Varianten: in mente habe, memento *und* memorare. Seltsamer Weise enthält jede dieser 3 Lesarten eine Spur der ursprünglichen.

In der münchner Handschrift aus Benedictbeuern, no. 4585 (IX. Jahrh. f. 3/4)

steht das, was ich hier im Facsimile gebe, und dasselbe, jedenfalls aus dieser Handschrift abgeschrieben, steht in der münchner Handschrift 22243 (XII) fol. 9*b*.

Hieraus ist klar, woher das *memorare* der münchner Hft. 14418 und woher das *memento* der münchner Hft. 2546 und der florentiner stammt. Nun hat aber nach Schiaparelli's Mittheilung die Handschrift in Turin D. V. 3, von welcher in den Monumenta palaeographica sacra (Turin 1899) Taf. VIII 2 ein Facsimile gegeben ist, wornach die Handschrift nicht im 7. oder 8. Jahrhundert, sondern im Anfang des 9. in Frankreich, allerdings mit einer seltenen und merkwürdigen Schrift, geschrieben ist, nur die Worte: Sic data sentencia dum beatus uir duceretur ad uictima, uenerabelis mater sua de muro sidola illum uoce commonuit dicens: nati nati synforiani, mentem obeto dotiuo. Resume etc. Aus diesen unverständlichen Worten ist dann durch Conjectur entstanden: *in mente habe deum tuum*. Einen Rest der alten unverständlichen Lesart, bereits gemischt mit dieser Conjectur, bietet die alte pariser Handschrift 5301 (X), wo fol. 184*b* steht: 'illum voce commonuit: Nate nate Simphoriane, *in mente habe deum tuum* memento et tu tuo deo vero. Resume', wobei eine gleichzeitige Hand über der Zeile *quid* vor *tu* und *debeas* vor *deo* interpolirt hat.

Die Wurzel aller Lesarten ist also: nate nate ſynforiane memento b&oto diuo hoc est memorare dei tui oder nach der turiner Handschrift, die stark mit merowinger Orthographie behaftet ist, nati nati ſynforiani mentem obeto dotiuo. Was sollen diese bald nach dem Jahr 800 abgeschriebenen Worte heissen? Da weist dieselbe münchner Handschrift 4585 auf den rechten Weg: 'venerabilis mater sua de muro sedula et notam' (*der Abschreiber in Clm. 22243 f. 9 besserte* nota) illum voce Gallica monuit dicens. 'Gallica' kann nicht sein = romanisch, sondern nur = keltisch. Jetzt wird zunächst der Ausdruck voce richtig: er passt sehr gut für diesen keltischen Zuruf; wären diese Anfangsworte lateinisch, wie die folgenden es sind, so wäre allerdings oratione, verbis, sermone zu erwarten, wie auch wirklich interpolirt worden ist.

Aus welcher Zeit stammen diese keltischen Worte? Für irgend einen Abschreiber des Martyriums lässt sich absolut kein Anlass denken, diese keltischen Worte zuzusetzen, wohl aber dafür, diese allmählich unverständlich gewordenen Worte wegzulassen. Die ganze Sachlage führt dahin, dass diese keltischen Worte ein in Autun berühmter Ruf der Mutter waren und schon beim ersten Niederschreiben des

Martyriums hier eingesetzt wurden. Da aber dieses Martyrium, wann es auch verfasst worden ist, nicht nur für die keltischen Christen in Autun, sondern für alle lateinisch verstehenden Christen bestimmt war, so war es natürlich, dass sofort in dem lateinischen Martyrium mit *hoc est* eine Uebersetzung beigefügt wurde; es ist allerdings auffallend, dass diese Uebersetzung in der Turiner Handschrift fehlt.

Wenn wir die Abfassung der Acta des Symphorian ins 5. Jahrhundert setzen, so gehen wir schon weit herab. Diesen berühmten rührenden Zuruf der Mutter in der Sprache, in der sie einst ihr Kind erzogen hatte, müssen wir der Tradition des Volksmundes zuschreiben, die noch in das 3. Jahrhundert hinaufgeht und aus welcher der Verfasser des lateinischen Martyriums ihn geschöpft hat.

Was bedeuten diese keltischen Worte? Im Frühling 1900 habe ich mich deshalb an A. Holder und H. Zimmer gewendet und sie haben mir ihre Ansichten freundlich mitgetheilt, Holder auch die Ansicht E. Ernault's. Da inzwischen noch die Texte der Turiner und der Pariser Handschrift 5301 aufgetaucht sind, und ich es für besser halte, dass diese Gelehrten in diesem Falle ihre Ansichten selbst darlegen, so beschränke ich mich hier auf Folgendes: Ernault kam, dem von *hoc est* gegebenen Zeichen folgend, auf den Gedanken, dass auch in *memento* eine durch *memorare* übersetzte keltische Wortform von demselben Stamme *memini* zu suchen sei. Wenn aber der Mutter in dieser tiefsten Erregung die keltischen Worte memento betotodiuo (mentem obeto dotiuo) hervorbrechen, so ist es doch durchaus natürlich, dass auch die allerersten Worte 'mein Sohn Symphorian' nicht im feierlichen Latein, sondern so gerufen werden, wie die Mutter sie früher wohl immer ihrem Kinde zugerufen hatte, d. h. keltisch. Da ich nun in dem bisher ältesten Denkmal der keltischen Sprache, dem kleinen, 18 Wörter umfassenden Glossar Endlicher's, die Glosse las 'nate: *fili*' (s. Zimmer in der Zeitschrift f. vergl. Sprachforschung 32, 1893, S. 231 und S. 237 'verschiedene Glossare bewahren uns in der Glosse 'gnatus: filius lingua Gallica — Diefenbach, Origines S. 362 — die altgallische Lautform'), so gewann ich die Ueberzeugung, dass auch die Worte nate, nate, Symphoriane keltisch sind; da sie aber zugleich auch lateinisch sind, so war es für den Verfasser der Acta überflüssig, sie nach *hoc est* zu wiederholen oder mit *fili fili Symphoriane* zu übersetzen.

Da es sich wohl um das älteste Denkmal der keltischen Sprache und zugleich um eine rührende Volksüberlieferung handelt, so habe ich mir diese breite Darlegung gestattet. Ich denke, es ist auch bewiesen, was ich mit diesem Beispiele habe beweisen wollen, die ausserordentliche Unsicherheit der Texte von Legenden. Hier sind wir, geführt durch die keltischen Wörter, zu einem klaren Ziele gekommen; fehlten diese, so stünden wir rathlos vor den 3 Varianten 'memento, memorare und in mente habe'. In solch rathlose Lage versetzen uns aber die Legendentexte unzählige Male.

(Der Nutzen der Kenntniss des rythmischen Schlusses.) Wenn man mit der hiernach gebotenen Vorsicht den rythmischen Schluss in lateinischen oder griechischen Schriftstücken prüft, so wird man Vieles dadurch lernen. Bei vielen

Arten von Schriften erlaubten die mittelalterlichen Abschreiber sich jenes Umarbeiten und Verschönern nicht; hier hat man nur mit den gewöhnlichen Fehlern aus Nachlässigkeit zu kämpfen, kann also leicht erkennen, ob überhaupt der rythmische Schluss angewendet ist. Aber auch bei Predigten, Legenden und Romanen wird man, wenn mehrere Handschriften zusammen gehalten werden, wenigstens rasch entscheiden können, ob der Verfasser den rythmischen Schluss angewendet hat. Ist dies der Fall, dann wird das Urtheil über den ganzen Stil und über das Wesen des Schriftstückes sehr dadurch bestimmt werden. So haben wir von Polykarp mehrere lateinische Viten. Darunter ist eine, welche mit 'Scripsimus vobis, fratres, de martyribus' beginnt; in eleganter Sprache weicht sie von den andern auffallend ab. Erkennt man, dass diese Vita den rythmischen Schluss beobachtet, so weiss man, dass man das Kunststück eines gewandten Stilisten vor sich hat, auf dessen Abweichungen von den andern Texten nicht viel zu geben ist; erkennt man ferner, dass die rythmischen Schlüsse auch quantitirend rein sind, aber keine ungewöhnlichen Auflösungen mehr haben, so weiss man, dass diese Fassung um 400—450 entstanden ist. Ebenso steht es mit den für Frankreich wichtigen Martyrien des h. Privatus von Mende und des h. Saturnin von Toulouse. Französische Forscher dachten daran ihre Entstehung bis ins 10. Jahrhundert herabzusetzen: ich kenne nicht nur Handschriften aus dem 9. Jahrhundert, deren Text bereits entstellt ist, sondern der quantitirend reine Bau der Schlüsse, der aber doch fast keine Auflösungen mehr kennt, beweist deutlich, dass diese Viten in demselben Zeitraum entstanden sind, wie die oben genannte Vita des Polykarp. Dagegen die Passio Montani, die Passio Mariani et Jacobi, die Passionen der Arrianer, des Marculus und des Isaac mit Maximian, sind nicht nur quantitirend rein geschrieben, sondern sie zeigen auch noch mehr oder minder Auflösungen der Hebungen: sie sind also noch Erzeugnisse des 4. Jahrhunderts, aber sie sind zugleich stilistische Kunststücke. Diese Beispiele liessen sich häufen.

Für die Kritik der Texte leistet die Regel sehr viel, aber natürlich nur, was möglich ist. Der rythmische Schluss hat oft eine seltsame Umstellung der Wörter, den Zusatz überflüssiger Nebenwörtchen, den Gebrauch seltenerer Formen wie amarunt amavere neben amaverunt veranlasst: Abschreiber, welche von dem rythmischen Schluss nichts wussten, haben selbst in sonst gewissenhaft abgeschriebenen Texten oft das Einfache und Natürliche wieder hergestellt. Wir sehen nun wohl, dass an den betreffenden Stellen der rythmische Schluss falsch ist, aber in wenigen Fällen wird man sagen können, welcher von den verschiedenen möglichen Wegen zur Besserung der wirklich richtige ist. Noch viel weniger ist dies möglich in jenen Gattungen von Texten, welche die mittelalterlichen Abschreiber verschönert haben. Aber sobald hier mehrfache Ueberlieferung vorliegt, ist die Regel von grossem Nutzen zur Sichtung der Lesarten und der Handschriften. In den Panegyrici latini, bei Ammian, in den Variae des Cassiodor u. s. w. kann die Regel bei Hunderten von Stellen zum Richtigen führen; selbst in den Predigten und Heiligenleben kann sie in dieser Hinsicht Vieles nützen. Ja, sie wird geradezu als Barometer für die Güte

der Ueberlieferung dienen können. Die Passio Mariani et Jacobi ist von Pio Franchi de'Cavalieri mehrmals, jedes Mal mit Benützung neuer Handschriften, herausgegeben worden: jedes Mal ist eine Anzahl falscher Schlüsse fortgefallen. Sollen wir glauben, dass diejenigen, welche jetzt noch da stehen, vom Verfasser herrühren? Das ist an und für sich nicht zu glauben und, wenn man sieht, wie die Lesarten der bis jetzt bekannten Handschriften so weit auseinander liegen, dass es noch nicht möglich ist, einen Stammbaum derselben zu construiren, so ist eben klar, dass es hier mit der Ueberlieferung so liegt, wie oben in der Stelle der Passion des Symphorian: d. h. es fehlen uns noch eine Menge von Zwischengliedern der einst ausserordentlich vielfachen Ueberlieferung. Finden sich noch die wichtigsten derselben, so dürfen wir hoffen, durchaus reine rythmische Schlüsse zu erhalten; finden sie sich nicht, so lehren uns eben die rythmischen Schlüsse, was uns fehlt und weshalb es uns fehlt.

(Reimprosa.) Wie bei Cyprian sich zu dem rythmischen Schluss der Reim gesellt, so geschieht dies oft in der ganzen folgenden Entwicklung, theils in bescheidener Weise, wie in den Variae des Cassiodor, theils in dem lärmenden und aufdringlichen Uebermaasse wie bei Fulgentius und in den spanischen Erlassen des 6. und 7. Jahrhunderts. Auch im eigentlichen Mittelalter sind die beiden Schlüsse oft vereinigt, öfter gehen sie getrennt ihren Weg.

Bei Ephrem haben wir also gefunden das eine und wichtigste Element des **rythmischen Zeilenbaues,** durchaus nur Silben zählende Kurzzeilen, ungefähr 12000 in griechischer Sprache gegen das Ende des 4. Jahrhunderts. Anderseits haben die Lateiner schon im 3., die Griechen sicher am Schlusse des 4. Jahrhunderts die Regel gehabt, dass man die Sinneseinschnitte der Prosa in wohlklingenden Cadenzen bauen solle und sie hatten dafür ganz bestimmte Formen aufgestellt; dieser rythmische Schluss wurde von sehr vielen christlichen Schriftstellern in ihrer Prosa beobachtet, sogar in der Schilderung der Passionen. Die nur Silben zählenden Zeilen sind zunächst Prosa und so werden sie, im Gegensatz zu den Hexametern, noch Jahrhunderte lang genannt: da war es höchst natürlich, dass die Griechen wie die Lateiner das, was sie in der feinen Prosa thaten, auch in den neumodischen Versen thaten, d. h. dass sie im **Schlusse** der Silben zählenden Kurzzeilen einen bestimmten Tonfall beobachteten.

Das Gesetz der rythmischen Dichtkunst hiess also: die entsprechenden Kurzzeilen sollen gleich viele Silben zählen und die Schlüsse sollen gleichen Tonfall haben. Die Viersilber und Siebensilber der syrischen Dichtung waren zu einfache Formen; im Abendland lag kein Grund vor, weshalb man nicht die bisher gebräuchlichsten Zeilen nach den Gesetzen des neuen Zeilenbaues nachbilden sollte. Da kamen die daktylischen und anapästischen Zeilen zunächst nicht in Betracht; denn schon das Versschema gestattet -- statt -⏑⏑ oder ⏑⏑-, d. h. ungleiche Silbenzahl. Dagegen die trochäischen und jambischen Zeilen konnten als Vorbilder dienen; denn ihr Schema setzte nur -- statt -⏑ oder ⏑-: also hier war die gleiche Silbenzahl zu Hause. Deshalb wurden die gebräuchlichsten trochäischen und jambischen Zeilen

nachgebildet. Bot das Schema trochäischen Schluss, so wurde einfach ein Wort in den Schluss der rythmischen Zeile gestellt, dessen vorletzte Silbe Wortaccent hatte. War im Schema die vorletzte oder gar diese und die drittvorletzte Silbe eine Senkung, wie in Máecenás atavís und édite régibus, so geschah das, was allein geschehen konnte: da im Lateinischen kein Wort auf der letzten, keines auf der viertletzten Silbe betont ist, so musste man die drittletzte Silbe betonen. So wurde z. B. der Asklepiadeer 'Máecenás atavís édite régibus' zum Alexandriner 'A tauro tórrida lampade Cýnthii *oder* In tergo scríptae súnt artes mechánicae'. So wurden die gewöhnlichen Senare zerlegt zu 2 Kurzzeilen 5 - ◡ + 7 ◡ -: Gloriam déo in excelsis hódie; die fast noch gebräuchlicheren trochäischen Septenare wurden zu 8 ́ ◡ + 7 ◡ - 'Vitam literis ni émam nihil est quod tríbuam'. Die Zeilen zu 8 - ◡, welche oft auch allein gereiht wurden, wurden zu allen Zeiten sehr oft zerlegt in 4 - ◡ + 4 - ◡ 'Magnus dícor poetárum': vielleicht in Erinnerung an die syrisch-griechischen Viersilber.

So ist, wie ich glaube, der Ursprung und der Anfang der griechischen und der lateinischen rythmischen Dichtung klar gelegt. Die griechischen und lateinischen Christen haben von den semitischen Glaubensbrüdern das Silbenzählen und den Reim entlehnt und haben aus ihrer eigenen Kunstprosa den gleichen Tonfall im Zeilenschluss dazu gefügt.

Wie entstand die Blüthe der mittelalterlichen Dichtungsformen?

In dem 6.—8. Jahrhundert ging es mit den rythmischen Dichtungsformen wenig vorwärts. Sie wurden ja, weil sie vor der Anwendung der schwierigen Quantität Schutz gewährten, nicht selten angewendet: wichtige Proben geben das um 700 fertige Antiphonar von Benchuir und das um 695 geschriebene Gedicht des Magister Stephanus über die Synode von Pavia. Die Zeit Karl des Grossen brachte eine mächtige Veränderung: aber für die rythmische Dichtung zunächst eher eine Schädigung als eine Förderung. Die Italiener Paulus Diaconus und Paulin von Aquileja schrieben wohl einige Gedichte in rythmischen Fünfzehnsilbern oder in rythmischen Senaren: aber selbst diese Genossen Karl des Grossen schrieben ihre meisten Gedichte in Hexametern oder in Distichen; und wenn wir die 3 Bände der Poetae aevi Carolini (Pk.) durchgehen, welche so ziemlich die Gedichte der Karolinger-Zeit zusammenfassen: in Hinsicht auf die Dichtungsformen ist das Bild dieser Renaissance jämmerlich: Hexameter und Distichen, einige trochäische Septenare und hie und da als schüchterner Versuch eine sapphische Strophe. Die rythmischen Formen waren eben nicht klassisch.

Ja sogar in den bereits ausgebildeten rythmischen Zeilenbau drängt der Klassicismus sich ein. Ziemlich viele Gedichte, welche aus Strophen von 5 rythmischen Senaren bestehen, werden ohne sichern Grund dem Paulinus von Aquileja zugeschrieben. Diese peinigende Ungewissheit gelang es mir wenigstens zur Hälfte zu besiegen: denn eine grosse Gruppe dieser Gedichte (vgl. Poetae aevi Kar. I

136—141; Dümmler, Rhythmi ecclesiastici Halle 1881 no. 14; Dreves Analecta II 53 und XIV 73 55 77 132 66) hat einen bestimmten Anflug von Quantität, ist also von éinem Dichter verfasst und zwar nicht von Paulin. Dieser Dichter will das 1. Zeilenstück des Senars (5 ´⏑) so bilden, dass die vorletzte Silbe lang, die drittletzte Silbe kurz ist: also 'clara rĕfūlgent', nicht 'refulgēnt clara', und 'tuum vidēre', nicht 'videre tŭum', während die andern Dichter auch hier nur Silben zählen und die vorletzte Silbe betonen, also sehr oft schliessen: bella sūblimis, moenibūs clara, ad flendōs tŭos, e coelō tĭbi.

Dann brach die klassicistische Gelehrsamkeit ein in den Bau des Fünfzehnsilbers. Zwar haben, wie in allen Zeiten, so auch einige Genossen Karl des Grossen solche Reihen gebaut: 'Totum hŏc in mĕum căput dictum per hyróniám *oder* Pĕream si quemquam horum ĭmitari cŭpio': also durchaus rythmische Verse, ohne Rücksicht auf die Quantität. Allein weitaus öfter schreiben sie diese Verse so, dass die Hebungen der Trochäen wirklich mit Längen gefüllt sind, wobei einige Gedichte sich sogar Verletzung des Wortaccentes gestatten, wie der 6. von Dümmlers Rythmi ecclesiastici (de Enoch). Diese Verse sollen also quantitirend sein: obwohl die Freiheit der Auflösung (d. h. 2 kurze Silben statt einer langen Hebung oder Senkung) nicht angewendet wird, so ergiebt die Prüfung der Senkungen doch nicht weniger als 4 Spielarten dieser quantitirenden trochäischen Septenare: 1. Die altlateinische Art, wornach in jeder Senkung (natürlich stets mit Ausnahme der letzten) eine Länge stehen kann, z. B. im Hymnus '*Rex sanctorum angelorum*': supplicetque permāgnorum, sanguīs fusus martyrum; 2. der spätlateinische Bau, wornach die 1. 3. und 5. Senkung kurz sein müssen, z. B. das Grusslied an Lothar (Pk. II 405) und das Lied aus Compiegne (Pk. IV 237): Hinc lŏcus felix trĭumphat atquĕ pollet patria. 3. Eine seltsame Mittelstufe zwischen no. 1 und no. 2, welche Beda beschreibt de arte metrica cap. 24 'metrum tetrametrum trochaicum .. recipit locis omnibus trochaeum, spondeum omnibus praeter tertium'. Das von ihm hierfür citirte Beispiel 'Hymnum dicat turba fratrum', welcher Hymnus schon im Antiphonar von Benchuir steht, hat in 70 Zeilen etwa 9 Ausnahmen: allein der 6. Rythmus Dümmlers (70 Zeilen), das Gedicht an Karl den Kahlen Pk. II 406 und das Gedicht des Hincmar Pk. III 415 (20 und 14 Zeilen) haben oft die 1. oder 5. Senkung lang, aber die 3. so gut wie immer kurz. Diese sonderbare Art ist wohl dadurch entstanden, dass man dachte, was für die 2. Hälfte recht sei, das sei für die erste billig; wie die 3. Senkung der 2. Hälfte stets kurz ist, so wollte man auch die 3. Senkung der ersten Hälfte stets kurz haben. 4. Die letzte Spielart des quantitirenden Fünfzehnsilbers könnte man die überreine nennen; ich fand sie bei dem irischen Verskünstler Sedulius, Pk. III 159 165 218: in den 46 Septenaren sind von 230 Senkungen (1. 2. 3. 5. 6. gerechnet) nur 12 lang.

Diese quantitirenden Künsteleien förderten nicht die Entwicklung der rythmischen Dichtungsformen; je mehr die Nachahmung der quantitirenden Dichtung den Kaisern und den weltlichen und geistlichen Grossen gefiel, um so mehr wuchs die Gefahr,

dass der ganze rythmische Zeilenbau ebenso abgeschafft würde, wie die merowinger Schrift und die merowinger Orthographie.

(Strophengruppen.) Doch ein Element tritt in dieser Zeit öfter hervor, das vielleicht älter, jedenfalls für unsere Volksdichtung wichtig ist; deshalb will ich wenigstens zwei Beispiele hier anführen. Das Gedicht über den Sieg Pippins über die Avaren im Jahre 796 (Pk I 116) besteht aus 15 Strophen von je 3 Fünfzehnsilbern. Der Zeilenbau ist ziemlich roh und der Ausdruck ungelenk: aber ein Dichter war der Verfasser; wie es im echten historischen Volkslied und überhaupt im Epos sein soll, wird wenig erzählt, viel gesprochen. Aber dies ganze Gedicht baut sich offenbar auf in Gruppen von je 3 Strophen, und Reden und Erzählungen sind in die Rahmen dieser 5 Gruppen mit feinem Takte vertheilt. Wie diese Strophengruppen wahrscheinlich vorgetragen worden sind, das lehrt das folgende, lärmende Beispiel. Pitra hat in den Archives des missions scientifiques IV 1856 S. 180 ein Gedicht über die Zerstörung des Klosters Glonnes (um 850) im Facsimile gegeben, dessen Text oft und zuletzt in den Pk. II 146 gedruckt worden ist. Dies Gedicht besteht aus 39 Strophen zu je 4 Achtsilbern; wie die Andern, so habe auch ich es früher für rythmisch angesehen und darnach bei dem Ludus de Antichristo S. 96 besprochen. Allein wir haben uns Alle getäuscht: das Gedicht will quantitirend sein; die Hebungen sind lang, die 2. und 4. Senkung kurz. Nur huldigt der Verfasser ebenfalls dem Grundsatz, 'nunquam aut raro' seien metrische Fehler gestattet: etliche Hebungen sind kurz, etwa 4 Senkungen im 2. Fusse sind lang. Aber ein Vers wie 26,2 'sibi dīsponerent tōtam' ist unmöglich; es muss mit der Handschrift 'totam sĭbi disponĕrent' geschrieben werden, indem die Regel 'nunquam aut raro' hier den fehlenden Reim decken muss.

Aber der Hauptwerth dieses Denkmals ist ein anderer. Als ich in dem Lied über den Sieg Pippins die Gruppen von je 3 Strophen erkannt hatte, prüfte ich auch dieses grosse Gedicht von 39 Strophen und merkte, dass nach jeder 3. Strophe ein so starker Sinnesabschnitt ist, dass offenbar die 39 Strophen in 13 × 3 Strophen zerfallen. Doch bei dieser Scheidung müssen Inhalt und Ausdruck der Strophen die Entscheidung geben und in diesem Falle sind ja die Ansichten verschiedener Menschen oft verschieden. Allein hier bleibt kein Zweifel. Von den 39 Strophen sind 24 mit Neumen versehen. Pitra, welcher diese Neumen alle im Facsimile gab, wandte sich 1856 an den damals angesehensten Kenner der mittelalterlichen Notenschrift, Morelot in Dijon, und dieser hat darüber ein Urtheil abgegeben (Pitra S. 181), das bis jetzt Niemand angefochten hat; es gipfelt in Worten, wie 'la correspondance du chant d'un vers à l'autre ne peut être établie que par conjecture' *oder* 'aussi ai-je laissé subsister (*d. h. in seiner Transscription der Melodie*) de grandes différences entre le chant des strophes diverses'. Mir gelang es mit Hilfe der Erkenntniss der Strophengruppen leicht das vermeintliche Wirrwarr in Klarheit zu verwandeln: in den 8 neumirten Strophengruppen haben alle 1. und 2. Strophen jeder Gruppe dieselbe Melodie, alle 3. Strophen haben eine andere Melodie. Also giebt es überhaupt 2 Strophenmelodien: die 2. für die Strophen 3 6 9 12 15 18 21 24 u. s. w., die 1. für alle andern. Wir stossen also auch hier auf die uralte Gliederung: Strophe

Gegenstrophe und Epode oder Stollen Gegenstollen und Abgesang. In derselben Weise ist wahrscheinlich auch das historische Volkslied vom Sieg über die Avaren gesungen worden[1]).

(Der Uebergang.) So sind wir unserm Ziele zeitlich näher gekommen, aber nicht sachlich. Hier steckt die geistig kräftige Dichtung der Karolingerzeit in der jämmerlichen Zwangsjacke der wenigen Formen, welche sie den bewunderten lateinischen Schriftstellern der alten Zeit nachzumachen wagte: Hexameter Pentameter, trochaeische Septenare, jambische Senare und, als seltenes Prunkstück, eine sapphische Strophe. Aber vor uns steht eine Fülle der verschiedenartigsten neuen Zeilen wie Zehnsilber, Alexandriner, Vagantenzeile: eine Fülle daraus zusammengesetzter einfacher Strophen wie Zehnsilberstrophen, Vagantenstrophen, Stabatmaterstrophen: aber vor Allem eine wunderbare Fülle der aus den verschiedenen Kurzzeilen in mannigfachster Mischung zusammengesetzten Strophen, und diese wiederum in den mannigfachsten Weisen zum Aufbau von Gedichten verwendet: bald eine Kette derselben Strophe aaaa, bald dieselbe Strophenweise je einmal wiederholt aabbccdd, bald 2 Ketten derselben unter sich verschiedenen Strophen abcdabcd, bald Riesenstrophen, d. h. dithyrambische Gedichte, in welchen keine Wiederholung der Melodie stattfindet; vor uns stehen endlich Singspiele, wie die beiden Danielspiele, welche sich in Strophenformen abwickeln, von denen etwa die Hälfte für dieses Spiel neu geschaffen sind. Und diese ganze Fülle von Dichtungsformen wird gesungen, nicht gesprochen. Von der armseligen Dichtkunst der Karolingerzeit führt uns keinerlei natürliche Weiterentwicklung zu solchem Reichthum der Dichtungsformen.

Nun sagt man ja, die deutschen Minnesänger haben diese Art zu dichten den Nordfranzosen abgelernt, die Nordfranzosen den Provenzalen: aber woher haben sie die Provenzalen? Wir müssen mit Bartsch sie suchen in den Wäldern der alten Kelten und Germanen. Allein diese Dichtungsformen sind in der lateinischen Dichtung viel früher, viel ausgedehnter und viel kunstvoller verwendet worden als in der provenzalischen, französischen und deutschen Lyrik und Epik. Haben diese lateinischen Dichter in den Spinnstuben ihre Formen geholt oder bei den zechenden Germanen, über deren Gesänge schon Sidon wie Fortunat sich beklagen? Freilich die Menschen haben zu allen Zeiten gesungen und werden stets singen: allein eine solche grosse Bewegung, wie sie im 11. bis 13. Jahrhundert Deutschland, Frankreich und England beherrschte, dass Hunderte von Dichtern mit Eifer schaffen,

1) Das Kloster Glonnes eroberte Nemenoius, ein Fürst der Bretagne; er befahl 'suam statuam effigiari splendidam, Quam ponerent pinnaculo ad orientem patulo, signum quod esset, Karulum se non timere dominum'. Das ist nicht 'quelque souvenir de la religion du soleil', sondern ein sehr interessantes, aber so viel ich weiss, sehr seltenes Zeichen der Besitzergreifung und Herrschaft; der gering geschätzte Karl hauste im Osten von Glonnes. Die Mönche eilen zu ihrem Herrn Karl. Der liess eine albo lapide sculpta imago visus (sui) fertigen, 'Quam ponerent pinnaculo ad orientem patulo, signum foret quod impio, se subiugandum Carolo'. Das haben alle Herausgeber stehen lassen: aber hier muss es doch heissen: Quod ponerent pinnaculo ad occidentem patulo. So nur kommt diese hübsche Volks-Symbolik zu ihrem Recht.

und dass das Volk mit Spannung auf neue Gedichte wartet und die gelungenen mit Eifer weiter verbreitet, wie im Beginn des 19. Jahrhunderts unser Volk auf neue Gedichte von Schiller, Göthe und ihren Genossen gespannt wartete, muss durch besondere Verhältnisse vorbereitet und durch einen im rechten Augenblick kommenden Anstoss hervorgerufen sein.

Das deutsche und französische Volk war durch Karl d. Gr. in geordnete staatliche Verhältnisse gekommen und besonders der deutsche Theil strotzte von jugendlicher Kraft; durch die Thätigkeit der Kirche und der um Karl d. Gr. gesammelten Männer waren auch die Geister geweckt und die Volksseele sehnte sich darnach sich zu äussern: Hexameter und sapphische Strophen waren nicht die richtige Form dazu. Die richtige Form wurde gefunden, aber auf dem richtigen Seitenwege: unter den Tönen des Gesangs und der Musik schlichen die neuen Formen des Dichtens sich unbemerkt ein und, als man sich ihrer Neuheit bewusst wurde, da waren sie der Volksmasse schon so lieb geworden und man fühlte so sehr, dass dies Neue das Richtige und das Nothwendige sei, dass die Klassicisten mit ihren Hexametern und Pentametern sich auf ihre Schulen beschränken mussten. Die neuen Dichtungsformen waren eigentlich die uralten; denn sie waren die naturgemässen. Das Volk drückte in ihnen Leid und Freud aus, die Gelehrteren in lateinischer, die Ungelehrten in deutscher und französischer Sprache. Die mächtige Menge der neumodischen lateinischen Lieder zum Lobe Gottes der Maria und der Heiligen, ein schönes Zeugniss für die fröhliche Frömmigkeit des Mittelalters, darf uns nicht sehr verwundern; denn die Kirche ist es, der wir diese neuen Formen verdanken.

(Liturgie und Gesang in den Klöstern.) Die Benediktinermönche hatten in den deutschen Gegenden nicht mehr viel unmittelbare Missionsarbeit zu thun; sie waren aber auch keine Asketen, welche möglichst bald in den Himmel gelangen wollten, sondern sie hatten als thätige Lebensaufgabe, die Jugend zu unterrichten und noch mehr die Gläubigen im Glauben zu kräftigen. Das geschah vor Allem im Gottesdienst. Von der Pracht des Gottesdienstes in der griechischen Kirche sprach man im Abendlande mit Bewunderung. Wenn man ihnen nacheiferte, so hatte man einen doppelten Erfolg: der schöne Gottesdienst zog die Gläubigen in die Kirche und erfüllte ihre Seelen mit edleren Gefühlen, anderseits wurde die Pflicht eines jeden Menschen, in Dankbarkeit Gott nach allen Kräften zu loben, so am ehesten erfüllt; was die Schaaren der Engel und der Seligen in den Sphären des Himmels ewig thaten, das musste man auf Erden mit all den schwachen Mitteln nachahmen.

So wurde der Gesang in der Kirche ganz ausserordentlich gepflegt, und die Musik ist es ja, in welcher auch Ungelehrte und wenig Gebildete mit den Gelehrten und fein Gebildeten wetteifern können. Die Mönche insbesondere waren bei Tag und bei Nacht sehr oft zum Singen veranlasst und besassen darin naturgemäss eine Uebung, wie heutzutage nur Berufssänger sie besitzen. Natürlich traten aber in die Klöster auch Viele ein, welche 'unmusikalisch' waren. Für diese Leute war nun besonders eine Partie des gottesdienstlichen Gesanges peinlich. Der Gesang des Alleluia wurde, eben weil es ein Freudenruf war, mit reichen Gängen von Coloraturen,

— wir können volksthümlich sagen, von Juchzern — ausgemalt; das eine Mal wurde diese, das andere Mal jene Vokalsilbe mit vielen Noten gesungen; besonders für die Schlusssilbe a gab es umfangreiche und mannigfache Compositionen. Jene unmusikalischen Mönche sollten also z. B. den Vokal a in 70 verschiedenen Tönen singen und sie sollten nicht nur eine, sondern mehrere solche Compositionen (longissimae melodiae) im Kopfe haben und singen können; brachten sie das nicht fertig, so mussten sie bei diesem Lobe Gottes entweder schweigen oder sie brachten die Andern in Verwirrung.

(Anfang der Sequenzen in St. Gallen.) Nun kam um das Jahr 860 aus dem zerstörten Kloster Jumièges in der Normandie ein Mönch mit seinem Antiphonar nach St. Gallen. Darin sahen die Mönche von St. Gallen eine Neuerung: unter die vielleicht 70 Noten einer Coloratur war nicht 70 Mal der Vokal a geschrieben, sondern es war ein neuer Text fabricirt, so dass unter je eine von den 70 Noten je eine Silbe dieses neuen Textes zu stehen kam. So an verschiedene Silben gebunden, lassen die verschiedenen Töne einer Melodie auch von Unmusikalischen sich leichter behalten und wiedergeben. Wohl nur Wenige könnten heute die Melodie des Gaudeamus singen, wenn sie statt der Textsilben für jede Note nur la singen sollten: mit den Texteswörten geht es leicht. Bei den Mönchen von St. Gallen hatte schon zur Zeit Karl des Gr. ein italienischer Sangesmeister sich aufgehalten, und sie pflegten den Kirchengesang mit Eifer. Der grosse praktische Nutzen jener Einrichtung, dass jeder Note der Alleluia-Coloraturen eine besondere Silbe unterlegt wurde, leuchteten ihnen ein und der Mönch Notker versuchte, die eine und die andere der in St. Gallen gebräuchlichen Coloraturen mit Silben zu unterlegen.

Diese Silben mussten, um ihren mnemotechnischen Zweck zu erfüllen, Sinn und Zusammenhang haben; anderseits hatten sie eine Melodie auszukleiden, erfüllten also diese Seite ihrer Bestimmung am besten, wenn sie sich möglichst eng an die Melodie anschmiegten; deshalb entspricht jeder der Tonfiguren, welche in den ältesten Handschriften in deutlich geschiedenen Neumenfiguren am Rand des Textes stehen, nicht nur die gleiche Zahl von Silben, sondern es werden auch in die betonteren Stellen der Melodie betonte Wortsilben geschoben, unter die minder betonten Noten aber die nicht mit dem Wortaccent belegten Silben. Die kunstreichen Coloraturen wurden an den hohen Festtagen in den Gottesdienst eingefügt; natürlich mussten die jetzt ihnen unterlegten Texte das Lob Gottes oder des betreffenden Festtages als Inhalt haben. In Reichenau und in St. Gallen gediehen seit Karl des Grossen Zeit die Studien und mit ihnen die Dichtkunst. Notker war bei seinen Texten durch die seltsame Bestimmung derselben oft zum Gebrauch auffallender Wörter oder zu auffallender Stellung der Wörter gezwungen; aber im Ganzen offenbaren diese Dichtungen einen Geist, der ganz an den echt deutschen, oft eckigen, aber stets gedankentiefen und gedankenreichen Walahfrid von Reichenau erinnert.

(Notker's Sequenzen.) Der musikalisch-mnemotechnische Versuch gelang: auch die musikalisch minder begabten Mönche von St. Gallen konnten jetzt die schwierigsten Stücke des liturgischen Gesanges, die Alleluia-Coloraturen, merken

und mitsingen. Deshalb fuhr Notker weiter und unterlegte eine grössere Anzahl solcher vorhandenen Coloraturen mit Texten; eine Sammlung derselben gab er dann heraus mit einer Widmung an den kaiserlichen Erzkaplan Liutward, der bis 887 diese Würde bekleidete. Da jene eingelegten Coloraturen, die Jubili-Juchzer, auch sequentiae genannt wurden, so erhielten diese Lieder meistens denselben Namen 'Sequenzen'. Die bemerkenswertheste Eigenschaft der Einrichtung der Sequenzen Notker's ist die, dass jede grössere Gruppe von Tonfiguren wiederholt wird, also im Texte immer 2 Absätze hintereinander stehen, welche dieselbe Zahl von kleineren Wortgruppen (= Tonfiguren) und in denselben die gleiche Silbenzahl und die gleiche Vertheilung der starken und schwachen Wortbetonungen haben.

Die Dichtung der Sequenzen hatte im Anfang nur einen rein praktischen musikalischen Zweck und, wie in Jumièges, so wäre man gewiss an den meisten Orten nicht über bescheidene, bald wieder vergessene Ansätze hinausgekommen. Allein in St. Gallen war das Samenkorn in die beste Erde gekommen. Da waren vorzüglich gebildete, sangeskundige und sangesfreudige, aber zugleich jugendlich frische und kühne Männer. Die kunstreichen Melodien der Antiphonen und Responsorien, welche sie täglich sangen, und gar die besonderen Zierrathen der Alleluia-Coloraturen, welche sie an Festtagen sangen, hatten ja auch mit dem Evangelium zunächst nichts zu thun; sie waren, vielleicht vor nicht sehr langer Zeit, dem Gottesdienst zugefügt worden, man wusste nicht einmal, von wem. Jene Männer fühlten sich berechtigt, den Gottesdienst noch mehr zu verschönern. Tutilo verschönerte den liturgischen Text der Hauptfeste, indem er in dichterisch schöner Sprache und mit kunstreicher Composition dem überlieferten liturgischen Texte einige Sätze voranschickte und dann mit ähnlich schönen Sätzen oder gar mit Versen die überlieferten folgenden Textesabsätze unterbrach; diese verschönernden Zusätze hiess man Tropi; s. oben S. 34.

(Mit neuen Texten werden auch neue Melodien erfunden.) Notker's Sequenzen gefielen so sehr, weil sie nicht nur einen praktischen Zweck erfüllten, sondern weil man plötzlich statt 100 'la' einen schönen Lobgesang hörte. Wir wissen nicht, wieviel Notker an den von ihm mit Worten ausgekleideten überlieferten Alleluia-Melodien selbst geändert hat: aber für einen musikalisch begabten Menschen, welcher zugleich das Geschick hatte, eine auswendig gelernte Melodie mit Worten auszukleiden, welche einen zusammenhängenden und schönen Sinn gaben, war es leicht und lag es nahe, nach derselben Weise, wie bisher, Gefühle und Gedanken in dichterisch schöne Worte zu kleiden, aber die Tonfiguren, mit denen diese Wortgruppen in eins verschmolzen, sich selbst zu erfinden, also Verstand und Ohr oder dichterische und musikalische Geisteskraft zugleich schaffen zu lassen. Das ging natürlich leichter als mit vieler Mühe den vielgestaltigen Gängen einer gegebenen Melodie Gedanken und Worte anzuschmiegen: so brauchten sich ja nicht immer die Worte nach der Melodie zu richten, sondern es konnten auch einmal die Töne nach den glücklich gefundenen Worten gefügt werden. Und wenn zugleich Wort und Ton aus dem Herzen desselben Menschen kam, so musste Beides inniger

zusammen passen, also das Ganze viel natürlicher und deshalb schöner werden. Der Versuch wurde gemacht und gelang. Man hatte in Deutschland Vieles gehört von den Kirchenhymnen der Byzantiner in seltsamen, aber schönen Strophen; man hatte wohl auch einen solchen Hymnus ins Lateinische übersetzt und nach derselben Melodie gesungen: aber den Schlüssel zu dem Geheimniss dieser Dichtkunst hatte man nicht gefunden. Jetzt war man, von der Musik geführt, unvermerkt dazu gekommen. Die eigenen Gebilde unterschieden sich dadurch, dass hier die Melodie jedes Absatzes wiederholt wurde, etwas von den griechischen Hymnenstrophen; allein im Uebrigen war das Finden von Tönen und Worten dasselbe.

(Die neue Dichtungsweise.) Damit hatte die Dichtkunst den grössten und den wichtigsten Schritt gethan, den sie überhaupt im Mittelalter gethan hat. Die Leute in St. Gallen hatten das Bewusstsein und das Selbstvertrauen gewonnen, dass sie den Empfindungen, welche sie erfüllten, auch Ausdruck geben dürften und könnten, wie das musikalische und das geistige Empfinden es ihnen eingäbe. Gelehrsamkeit brauchte es hier wenig; aber doch waren 2 schöne Gottesgaben nothwendig: die Gabe, schöne Empfindungen in entsprechende Worte fassen zu können, und die andere, diese Worte in passende und wohlklingende Melodien kleiden zu können. Diese Gaben giebt Gott aber Gelehrten und Ungelehrten; er giebt auch den meisten Menschen die Fähigkeit, schöne Erzeugnisse der Art zu würdigen und sich daran zu erfreuen. So war der Weg zu der natürlichen, zu der wahren und echten lyrischen Dichtung gefunden.

(St. Gallens Ruhm.) Sequenzendichtung und Sequenzengesang blühten zunächst in St. Gallen fröhlich auf im Bunde mit den andern Künsten und Wissenschaften; dieses Schaffen haben hübsch geschildert A. Schubiger, die Sängerschule St. Gallens 1858, und jetzt P. v. Winterfeld in den N. Jahrbüchern f. klass. Philologie V 1900. Der treibende kühne Geist schuf vor Allem an der Verschönerung der Liturgie. Schon der Wechselgesang der gleichen Strophen in den Sequenzen reizte zu dialogischer Ausführung derselben und der Liturgie überhaupt. So haben sich hier die Anfänge der geistlichen Spiele, zunächst des Weihnachts-, dann des Osterspieles entwickelt, als schöne Verzierungen des Gottesdienstes; s. oben S. 33—38. Wie berühmt die Pflege der Liturgie in St. Gallen war, das zeigt jene Schilderung, welche Ekkehard in seinen Casus St. Galli von der Messe giebt, die er 1030 in Ingelheim vor dem kaiserlichen Hofe las. Und Ekkehard der V. durfte in der Einleitung zu seiner Vita Notker's immerhin mit einigem Recht von jenen St. Gallener Mönchen die stolzen Worte sagen: quorum doctrinā fulget et laetatur ecclesia dei, non solum per Alamanniam, verum etiam a mari usque ad mare et universo mundo usque ad terminos orbis in hymnis et sequentiis, in tropis et letaniis, in diversis cantibus et melodiis pluribusque ecclesiasticis disciplinis. Die Geburtsstätte der neuen geistlichen Dichtung des Mittelalters ist St. Gallen sicher gewesen.

(Wirkung der neuen Dichtungsweise.) Allein die Wirkung der Sequenzendichtung blieb nicht etwa darauf beschränkt, dass 'auf ihr der mittelhochdeutsche Leich beruht', sondern das Aufkommen dieser Liedmusik hat die ganze mittelalterliche Dichtung umgestaltet. Den Dichtern wurde der Mund geöffnet; sie wurden

dazu gebracht, sich selbst ihre Singweisen und Strophen zu finden. Der neumodische Dichter musste die Keckheit haben, alle bisherigen Regeln und Formeln der Dichtkunst bei Seite zu lassen. Hier war keine Rede von den Formen der sonst bewunderten antiken Dichter: die Quantität und die damit aufgebauten Hexameter und Pentameter mussten vergessen werden; ja selbst die dürftigen Zeilen der bisherigen rythmischen Poesie waren selten zu brauchen. Aber sogar die bereits geschaffenen Sequenzenformen wieder zu benützen, galt für unrichtig: das neue Lied sollte, wie neue Gedanken und neue Worte, so auch neue Formen haben. Solch ein Schaffen musste die Persönlichkeit der Dichter stark entwickeln; es musste dazu führen, dass man wagte, jede berechtigte Neuerung vorzunehmen. Dies zeigte sich am deutlichsten im Inhalt der Gedichte.

Ich habe vor Kurzem den Dichter Fortunat ausführlich geschildert (Abh. der Gesellschaft d. Wiss., N. Folge IV no. 5 1901). Das that ich, weil nach meiner Ansicht dieser Dichter nicht das dünne Bächlein ist, welches aus dem Alterthum kommend sich in dem Sande des Mittelalters verlor, sondern weil er, mit Bewusstsein die Stoffe und die Darstellungsweise des Alterthums verschmähend, die ihn umgebenden, echt mittelalterlichen Menschen und Dinge, so wie es seine Natur ihm eingab, ziemlich glücklich geschildert hat, weil er also nicht der letzte Dichter des Alterthums, sondern der erste des Mittelalters gewesen ist. Weil er den richtigen Weg eingeschlagen hat, stehen auch die Dichter der Karolinger Zeit unter seinem Banne und der gesunde Realismus, dass sie die Personen, Verhältnisse und Ereignisse ihrer Zeit schildern, ist für uns das Werthvollste an ihnen.

(Weltliche Sequenzen.) Die Sequenzendichtung entwickelte die Persönlichkeit ganz bedeutend. Wie sehr sie auch den Inhalt der ganzen Dichtung umgestaltete, dafür haben wir freilich zunächst nur kleine Proben. Die beste von diesen ist eine kleine Sammlung von Gedichten, welche in Deutschland im Ende des 10. und in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden in eine Handschrift zusammengeschrieben wurden, die nach Cambridge verschlagen ist. Sie ist ganz gedruckt in der Zeitschrift f. d. Alterthum XIV 1869 S. 449—495 und in Paul Piper's Nachträgen zur älteren deutschen Literatur (Kürschner's Deutsche National-Literatur Bd. 221 S. 206—237); einzelne Stücke sind gedruckt und erläutert in Müllenhoff's Denkmälern no. XVIII—XXV.

(Die Cambridger Lieder und das Lied vom Schneekind.) Diese Sammlung repräsentirt uns den Frühling der mittelalterlichen rythmischen Dichtung. Die Sequenzendichtung hat sich hier in Deutschland, 120—150 Jahre nach ihrer Erfindung, bereits aller Gebiete der weltlichen Dichtung bemächtigt: Musik und Philosophie werden besungen; ein treues Freundespaar geschildert; vorgesetzte Bischöfe gelobt; die Wahl, die Krönung, der Tod von Kaisern besungen; aber auch Spitzbubenstreiche werden in feinen Strophen geschildert: kurz, die naturgemässe Dichtungsart hat schon grosse Siege errungen. Die ganze Sammlung macht den Eindruck, als sei sie zu Vorträgen an kaiserlichen und an fürstlichen Höfen bestimmt; hat sich ja sogar ein Lied in schlichten Fünfzehnsilbern dazu gesellt, in welchem ein gebildetes

Hoffräulein der wieder genesenden Kaiserin gratulirt. Eines dieser Lieder, Modus Liebinc betitelt, schildert einen alten Witz, dass ein Kaufmann nach langer Abwesenheit seine Frau mit einem Kinde trifft, das nicht von ihm sein kann, und dann zu hören bekommt, voll Sehnsucht habe sie einst nach ihm ausgesehen und dabei eine Schneeflocke geschluckt und, davon geschwängert, dies Kind geboren; er nimmt das Kind mit in den Süden und verkauft es, der Frau aber sagt er, in der heissen Sonne sei das Schneekind eben wieder zerschmolzen.

·MODUS LIEBINC·

I Advertite· omnes populi· ridiculum:
Et audite quomodo: Sueuum mulier ·et ipse illam ·defraudaret:
3 Constantiae · civis Suevulus · trans aequora:
Gazam portans navibus : domi coniugem· lasciuam nimis· relinquebat:·

II Vix remige· triste secat mare: ecce subito· orta tempestate:
Furit pelagus· certant flamina · tolluntur fluctus:
Post multaque exulem : vagum littore · longinquo nothus· exponebat:·
8 Nec interim· domi vacat coniux: mimi aderant· iuvenes secuntur:
Quos et inmemor· viri exulis · excepit gaudens:
Atque nocte proxima: pregnans filium· iniustum fudit· iusto die:·

III Duobus· volutis annis : exul dictus · revertitur:
Occurit· infida coniux : secum trahens· puerulum:
Datis osculis· maritus illi:
De quo inquit puerum : istum habeas· dic aut extrema· patieris:
15 At illa· maritum timens : dolos versat· in omnia:
Mi tandem· mi coniux inquit : una vice · in Alpibus:
Nive sitiens· extinxi sitim:
Inde ergo gravida : istum puerum· damnoso foetu· heu gignebam:·
18a [Nam languens· amore tuo : consurrexi · diluculo:]
[Perrexique· pedes nuda : per(que) nives· et frigora:]
[Atque maria · rimabar mesta:]
[Si forte ventiuola: vela cernerem· aut frontem navis· conspicerem:·]

IV Anni post haec quinque · transierunt aut plus:
Et mercator vagus · instauravit remos:
Ratim quassam reficit : vela alligat· et nivis natum· duxit secum:·
22 Transfretato mari · producebat natum:
Et pro arrabone · mercatori tradens:
Centum libras accipit : atque vendito· infanti dives· revertitur:·
25 Ingressusque domum· ad uxorem ait:
Consolare coniux · consolare cara:
Natum tuum perdidi : quem non ipsa tu· me magis quidem· dilexisti:·
28 Tempestate orta· nos ventosus furor:
In vadosas syrtes · nimis fessos egit:
Et nos omnes graviter: torret sol at il — le nivis natus· liquescebat:·

V Sic perfidam· Suevus coniugem· deluserat:
32 Sic fraus fraudem vicerat: nam quem genuit· nix recte hunc sol· liquefecit:·

2 Str. I (= V) 4◡–·5◡–·4◡– : 7◡– + 5◡–·5–◡·4–◡ (34 Silben) (68)
2 (3) Str. II 4◡–·6–◡·5◡–·6–◡ + 5◡–·5◡–·5–◡ : 7◡– + 5◡–·5–◡·4–◡ (57 Silben) (114)
2 Str. III 3–◡·5–◡·4–◡·4◡–
3–◡·5–◡·4–◡·4◡–
+ 5◡–·5–◡ : 7◡– + 5◡–·5–◡·4–◡ (63 Silben) (126)
4 Str. IV 6–◡·6–◡
6–◡·6–◡ : 7◡– + 5◡–·5–◡·4–◡ (33 Silben) (132)
1 Str. V (= I) (34 Silben) (34)
(474)

Dies Gedicht steht in den Handschriften: *A* Wolfenbüttel August. 56, 16 Bl. 61; *C* die interpolirte Cambridger Bl. 435; *P* Rom Vatican. Palat. 1710 Bl. 16, von mir 1874 verglichen. Von den Drucken nenne ich: Jaffe, Cambridger Lieder no. XIII in der Zeitschrift f. d. Alterthum XIV 472; Müllenhoff-Scherer, Denkmäler, 3. Aufl. von Steinmeyer, no. XXI; Paul Piper hat in den Nachträgen zur älteren deutschen Literatur (Kürschner's Deutsche National-Literatur Bd. 221) S. 217 die Cambridger, S. 235 die Wolfenbütteler Handschrift zeilengetreu abgedruckt.

MODVS LIEBINC *hat nur A.* 1 vgl. z. B. Jesaias 34, 1 audite et populi attendite. 2 Suueuum *A.* defrudaret *A*, defraudarat *C.* 3 cuius *C.* 4 coniungem *P.* 5 tristi *C*; vgl. Horaz I, 1, 13 nauta secet mare. 5 subito *tilgte Haupt*; *vgl.* 8. 7 postque multa? 7 exulem: equora *C.* 7 litore *A.* 8 Nec: nam *C.* 8 uacaret coniunx *C.* 8 aderant *liess A und Haupt weg.* 8 sequuntur *C.* 9 quos et *ergänzt C am Rand.* immemor *P.* 10 isto die *C.* 12 coniunx *C.* 14 istum: uxor *P.* 14 patiaris *A.* 15 per omnia *A.* 16 coniunx *P.* 16 inquit *A*: infit *P*: ait *C.* 18 inde ergo *P*, unde ego *A*, de quo ego *C.* 18*a*—18*d diese gereimte und doch ungereimte Strophe ist nur in C zugesetzt.* 18*b* per *C*, perque *schrieb ich.* hoc *P.* 19 aut: et *A.* 20 instaurabat *A.* 21 quassa *C*, refecit *P.* 21 alligat: colligit *C.* 22 mare *AC.* 23 arrabona *A.* 24 infante *C*, infan.. *P.* 26 coniunx *C.* 28 Orta tempestate *P = Z. 5.* 29 vados ad *A*, sirtes *ACP*; vgl. Sallust Jug. 78. 29 egit: eger *C.* 30 sol graviter torquens *C.* 30 torret sol *stellte ich um*: sol torret *AP.* 30 nivis: tuus *C.* 30 liquefecit *C.* 31 perfidus *C.* 31 coniungem *P.*

Dies Gedicht hat mit einem andern, Modus Ottinc genannt, so grosse Aehnlichkeit der Formen, dass beide Gedichte von demselben Verfasser um das Jahr 1000 geschrieben oder richtiger gesungen sein müssen. Denn die **Formen** dieser Gedichte sind so krystallklar und so klangschön, dass sie von einem Meister geschaffen sein müssen, der des Gesanges und des Harfenspiels mindestens so kundig war als der schönen Rede. Die Melodie ist uns leider nicht erhalten: aber schon der gleiche rythmische Bau aller Strophenschlüsse, die ich durch besonderen Druck hervorgehoben habe, bezeugt, dass die so verschiedenartigen Strophen alle in dieselbe Schlussmelodie ausliefen. Welch rythmische Feinheiten dieser Strophenbau verbirgt, das deutet schon der Umstand an, dass in beiden Gedichten, von denen das eine 474, das andere über 600 Silben umfasst, Wörter von 5 und mehr Silben vermieden sind[1]).

1) Diese merkwürdige Eigenthümlichkeit der beiden Lieder hat vielleicht folgenden Grund: Beim Vortrage betont man in der Regel nicht alle Hebungen gleich stark; deshalb haben schon die Alten ihre Jamben und Trochaeen in Dipodien getheilt und nur in dem einen der beiden Füsse reine Kürze in der Senkung verlangt. In der rythmischen Dichtung kam Anderes in Betracht. In 'ímperátor', in 'cónfecérunt' betont man wohl 2 Silben, allein Jedermann wird die im Wort versteckten Silben ím und cón weniger stark betonen als die im Wortschluss stehenden Silben rátor und cérunt: d. h. nach einer besonders stark zu betonenden Hebung ist sobald als möglich ein Wortende zu wünschen. Die Z. 19—29 enthalten offenbar 16 Sechssilber, in welchen Sechssilbern fast immer nach der 4. Silbe Wortende eintritt; hier sollte eben die

Wer fühlt beim lauten Lesen in den Zeilen des Modus Ottinc, welche den Kampf der Deutschen gegen die Ungarn am Lech schildern, nicht den taktirenden Marschrythmus der Harfensaiten und des Recitativs?:

His incensi · bella fremunt* arma poscunt · 'hostes' vocant*
signa secuntur · tubis canunt*
clamor passim oritur* et milibus · centum Theutones · inmiscentur:·
Pauci cedunt · plures cadunt* Francus instat · Parthus fugit*
vulgus exangue · undis obstat*
Licus rubens sanguine* Danubio · cladem Parthicam · ostendebat:·

Wie in Notker's Sequenzen, so ist auch hier keine Rede von bestimmten rythmischen Kurzzeilen: alle möglichen Kurzzeilen wirbeln in raschem Wechsel durcheinander, und wer hier die Bestandtheile schematisiren wollte, käme noch in grössere Verlegenheit, als wenn er in den Chorliedern des Aeschylus bestimmte Füsse und Zeilen als bewusst gefügte Bestandtheile nachweisen wollte. Die Worte fügen sich nicht nach rythmischen Schemata, sondern nur nach dem Fluss der ewig neuen und wechselnden Melodien; ja der Dichter scheint durch die Feinheiten in der Verwendung von Wortgrössen jene völlige Hingabe an die Melodie noch zu vertiefen.

An diesem schönen Beispiel habe ich auch die Feinheiten dieser neuen Dichtungsweise zu schildern versucht: doch die Hauptsache ist jetzt für uns der Inhalt dieses Gedichtes und der bei ihm stehenden. Die Sequenzenform ist bereits völlig die Form der feinen weltlichen Lyrik geworden. Wie weit diese Entwicklung bereits gediehen ist, aber auch wie sehr die Dichter ihrer neuen Kunstform sich bewusst sind, mag Jaffé no. 13 = Müllenhoff no. 20 zeigen: der beste Lügner soll die Königstochter zur Frau haben; das Gedicht, welches schildert, wie das einem Schwaben gelingt, ist sicher eine Sequenz, allein vergeblich müht man sich, die Form klar zu erkennen. Man muss sich mit der Eingangsstrophe zufrieden geben:

Mendosam, quam cantilenam ago   puerulis commendatam dabo:
quo modulos per mendaces risum   auditoribus ingentem ferant,

d. h. das Schelmenstück wird auch in Schelmenversen dargestellt.

---

2. Hebung stärker betont werden als die 1. und als die 3. Hebung. In den Zeilen des Modus Ottinc, wie 'pauci cedunt, plures cadunt: Francus instat, Parthus fugit', mag der rhetorische Gegensatz die Scheidung in Viersilber rechtfertigen; die Scheidung in Zweisilber kann er nicht rechtfertigen; wenn dagegen die erste Hebung jedes Viersilbers stärker oder mindestens ebenso stark betont wurde als die 2., dann ist der Worteinschnitt nach dieser 1. Hebung gerechtfertigt. Wenn in den beiden Gedichten kein Fünfsilber wie amabília oder wie consilióum vorkommt, sondern nur 'omnes populi, certant flamina; maritum timens, mi coniux inquit', so ist das ein Zeichen, dass auf die Silben om und cer, ri und con die Stimme und die Saite der Harfe noch mehr Kraft verwandte als auf die Silben po und fla, ti und in. Besondere Zwecke können gleich starke Betonung mehrerer Hebungen hinter einander wünschenswerth machen: Siebensilber wie 'clamor passim oritur' oder 'Licus rubens sanguine' hören sich im gleichmässigen Marschtakte am besten an.

(Der neue Geist in der Dichtung Deutschlands.) So weit waren die deutschen Lyriker um 1050 gekommen. Das Drama war ja noch an die kirchliche Feier gebunden: doch haben nicht nur die Mönche von St. Gallen überhaupt die Anfänge des Dramas entwickelt, sondern das in Deutschland entstandene Weihnachtsspiel ist bereits eine ganz respektable Leistung; s. oben S. 40—44.
In der Epik hatte der St. Gallener Mönch Ekkehard in dem vortrefflich angelegten und durchgeführten Waltharius die deutschen Dichter auf die Volkssagen geführt, und das Nibelungenlied und ähnliche spätere deutsche Epen zeigen uns, dass diese deutschen Volkssagen fleissig in der Dichtung benützt wurden. Aber dass auch hier der *neue* Geist in Deutschland die Dichter erfasste, dafür hat uns wenigstens der Zufall einen Beweis erhalten. Der Rudlieb, von dem an den Einbänden von münchner Handschriften etwa 2000 Hexameter uns gerettet sind, hat nichts von dem alten Wesen und fast nichts von den alten Sagen. Er erzählt in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts Abenteuer eines Ritters und schildert dabei die Menschen des täglichen Lebens, Bauern, Bürger, Ritter und Fürsten (nur nicht seine Standesgenossen); Männer wie Frauen, Jünglinge wie Mädchen; brave und böse, kluge und dumme: und das Alles mit einer solchen Meisterschaft, dass ihm darin kein anderer Dichter des Mittelalters, auch keiner der folgenden Blüthezeit der Dichtung, gleich gekommen ist. Uns schreckt das Latein ab: allein man denke sich diesen Stoff in virgilianischer Sprache und Würde dargestellt und man wird dem Dichter vielleicht darin Recht geben, dass er das ihn umgebende tägliche Leben seinen Genossen auch in dem Klosterjargon schilderte, den sie täglich sprachen. Diesem allseitigen, kräftigen und selbständigen Aufblühen der deutschen Dichtkunst im 10. und 11. Jahrhundert entspricht in derselben Zeit ein kräftiger Aufschwung der deutschen bildenden Kunst, besonders der Malerei.

(Der Anfang der neuen Zeit in Frankreich.) Gaston Paris, La Poésie du moyen Age I 1895 S. 32, schliesst eine Uebersicht über die Dichtung des Mittelalters mit den Worten: Je vous ai présenté, messieurs, la poésie du moyen âge sous ses aspects principaux: je vous l'ai montrée épique, lyrique et dramatique; je vous ai indiqué la division qu'elle subit lorsqu'une société élégante chercha à se dégager de l'égalité de la barbarie; je vous ai dit dans quel ordre chronologique s'étaient succédé ses phases principales. Dans chacune d'elles, et à tous les points de vue, c'est la France qui représente et caractérise le mieux cette poésie; c'est elle qui a exercé, à ses différentes époques, sur les autres nations, cette suprématie et cette influence qu'elle devait retrouver à une autre période de l'histoire moderne.
Ich bedauere, diesen Sätzen widersprechen zu müssen. Der lateinische Rudlieb und das deutsche Nibelungenlied, die bedeutendsten Leistungen der deutschen mittelalterlichen Epik, sind durchaus frei von französischem Einflusse. Das Drama ist, wie nachgewiesen, in Deutschland entstanden und von Frankreich aufgenommen. Die Sequenzendichtung aber ist in St. Gallen erfunden, und ich freue mich, dass die Leitung der Monumenta Germaniae beigestimmt hat, Notkers und seiner Genossen Sequenzen in ihre Sammlung aufzunehmen; denn die Entstehung und die Aus-

bildung der Sequenzen macht Deutschland Ehre. Wenn meine obigen Darlegungen richtig sind, so hat das Sequenzendichten die Volksdichtung aus der klassicistischen Zwangsjacke und aus dem dürftigen rythmischen Gewande der Karolingerzeit befreit, zu dem Urquell aller dichterischen Schönheit, zur Musik, zurückgeführt und so eine freie, naturgemässe Entwicklung der mittelalterlichen Dichtung ab ovo ermöglicht, und das gilt nicht nur für die Dichtung in lateinischer, sondern ebenso für die in französischer und in deutscher Sprache.

Sehr früh, schon im 10. Jahrhundert, wurde die neue Dichtungsweise der Sequenzen in Frankreich aufgenommen. Im Herzen Frankreichs, in Limoges, dichteten die Mönche von St. Martial Sequenzen, in denen sie meistens alle Sätze mit a schlossen. Eine grosse Zahl derselben ist im 7. Bande der Analecta hymnica von Dreves und jetzt im 9. Band der Bibliothèque liturgique zu finden. Die Handschriften von St. Martial bezeugen, dass auch manche kleineren dramatischen Versuche dort gemacht wurden. Die neue Dichtweise hat hier auch bald bewirkt, dass neue Zeilenarten, wie der Zehnsilber und der Alexandriner, geschaffen wurden, welche gereiht oder in Strophen gruppirt allen Zwecken der Dichtkunst dienten. Von den alten rythmischen Zeilen wurde in Frankreich wie in Deutschland besonders der ambrosianische Achtsilber und der steigende Fünzehnsilber verwendet.

(Musik und Dichtung in Frankreich im 12. Jahrhundert.) Der Geist des französischen Volkes regte sich am Schlusse des 11. Jahrhunderts auf das Lebhafteste und wendete sich besonders auf die Wissenschaften, welche die höchsten Fragen behandelten, die Philosophie und die Dogmatik. Die geistigen Kämpfe, welche sich in Frankreich daran knüpften und besonders durch die Gründung der Universität Paris ein festes Centrum erhielten, stellten im 12. Jahrhundert Frankreich den andern europäischen Völkern voran. Denn wo die höchsten Wissenschaften gedeihen, da gedeihen auch die übrigen. Das gilt besonders von der Dichtkunst. Diese erhielt einen neuen und mächtigen Impuls durch die Einführung des mehrstimmigen Gesangs, der in Frankreich im Anfange des 12. Jahrhunderts aufblühte. Wurde so schon die Lust zu prächtigen Festgesängen jeder Art erhöht, so geschah dies noch mehr, als die Motetten aufkamen. Wie ich in dem Aufsatze über den 'Ursprung des Motetts' (Göttinger Nachrichten 1898 S. 113—145) ausgeführt habe, ist im Motett Notkers Verfahren verdoppelt und verdreifacht. Ueber die alte Coloratur einer Antiphone, welche irgend einen Vokal in feierlichen Tönen ausmalte, wurden zuerst eine oder 2 oder 3 weitere Coloraturen componirt, welche mit der alten Coloratur (dem Tenor) zu gleicher Zeit von einer 2. oder 3. oder 4. Stimme mit demselben Vokal gesungen wurden; dann wurden von Dichtern diesen neu componirten 2., 3. und 4. Stimmen statt des einen Vokals die Silben neu gedichteter Texte unterlegt, so dass z. B. neben dem colorirten Tenor-Vokal a zu gleicher Zeit 1—3 verschiedene Lieder gesungen wurden. Dies war der Höhepunkt der musikalischen Kunst; so ist es nicht unerwartet, dass wir auch in der Dichtung schon die auffallendsten Kunstgriffe finden. So habe ich dort S. 136 ein Lied nachgewiesen, welches aus den Anfangsversen anderer beliebter Lieder zusammengesetzt ist.

So stand allerdings am Schlusse des 12. Jahrhunderts Frankreich den westeuropäischen Völkern in den Wissenschaften und Künsten voran. Doch darf man deswegen seinen Einfluss nicht übertreiben. Italien spielt gegenüber der mächtigen geistigen Bewegung in Frankreich und Deutschland eine seltsame Rolle, wenigstens in der Dichtkunst. Dies Räthsel löst sich, wenn wir die oben geschilderten Vorgänge im Auge behalten. Italien hat nie an der Sequenzendichtung Theil genommen; während die Franzosen und die Deutschen mit Begeisterung in der kühnen Strophendichtung schwelgten, blieben die lateinischen Dichter Italiens bei den altgewohnten einfachen Zeilen und Zeilengruppen; erst spät hinkten die Dichter Italiens in lateinischer und in italienischer Sprache den Neuerungen nach. Als die Blüthe der französischen und der deutschen Dichtung, welche die wahre Geburt, nicht Wiedergeburt, des modernen europäischen Geistes verwirklicht haben, zu Ende ging, da erst begann die grosse Rolle der italienischen Dichtung, und ihre Bedeutung lag nicht in der Einführung schöner Dichtungsformen, sondern in der Verwerthung des antiken Stoffes.

(Deutsche Dichtung im 12. Jahrhundert.) Aus Deutschland zogen viele Jünglinge nach Paris, um Philosophie und Dogmatik zu studiren, und ihre Herzen bewegten Empfindungen, wie jener Schwabe oder Schweizer sie beim Abschied aus der Heimath ausspricht:

Hospita in Gallia nunc me vocant studia.
Vadam ergo; flens a tergo socios relinquo.
Plangite discipuli, lugubris discidii tempore propinquo.
Vale, dulcis patria, suavis Suevorum Suevia!
Salve, dilecta Francia, philosophorum curia!
suscipe discipulum in te peregrinum,
quem post dierum circulum remittes Socratinum.

Diese Leute hatten auch offenen Sinn für die Dichtkunst, welche sie in Frankreich trafen; und die fahrenden Sänger entlehnten aus Frankreich gewiss gern Stoffe oder Gedichte, wenn sie mit denselben in Deutschland besondere Wirkung zu erzielen hoffen durften. Besonders beliebt wurden in Deutschland die Sagenstoffe der französischen Epen, zumeist aus der Artussage entnommen. Allein man darf auch jetzt in Deutschland nicht zu starke Nachahmung der französischen Dichtung annehmen. Bei der Ausbildung des Osterspiels scheint die Einführung der Erscheinungsscene, der Krämer- und der Wächterscenen, ja auch der Zehnsilbertext der Krämerscene aus Frankreich entlehnt zu sein: doch schon der Ludus de Antichristo und das benediktbeurer Weihnachtsspiel bezeugen, dass die Deutschen auch jetzt noch im *Drama* ihre eigenen guten Wege gingen.

Für die *lyrische* Dichtkunst genügt schon die eine Person des genialsten mittellateinischen Dichters, des kölner Archipoeta, um die selbständigen Leistungen der deutschen Dichter des 12. Jahrhunderts zu bezeugen. Die Deutschen haben die in Frankreich so unendlich häufigen Zeilen, den Zehnsilber, den Alexandriner, dann auch das Motett gekannt und gewiss mit Interesse betrachtet, allein sie haben sie

selten nachgemacht. Sie haben dagegen sich eigene Zeilen zum gewöhnlichen Gebrauch auserlesen, besonders Verbindungen der steigenden oder sinkenden Siebensilber (7 ◡ –, 7 – ◡), vor allen die Vagantenzeilen (7 ◡ – + 6 – ◡). Der Bau von kunstreichen Strophen war ja für sie eine alte heimische Kunst, die sie von Niemand Anderm zu lernen brauchten. Ja, sie scheinen hier französischen Neuerungen gegenüber conservativ geblieben zu sein. Denn in Frankreich wurden die Strophen der Sequenzen immer schablonenhafter gebaut, so dass man dort von einer 2. Periode der Sequenzen spricht; z. B. der an der Spitze stehende Adam a St. Victore nimmt in dem 1. Strophenpaar 2 Paare von Kurzzeilen ab ab; in dem 2. Strophenpaar verdoppelt, in dem 3. verdreifacht und in dem 4. vervierfacht er die eine Kurzzeile, so dass die Figuren entstehen: 1. ab ab, 2. aab aab, 3. aaab aaab, 4. aaaab aaaab *oder* 1. ab ab, 2. abb abb, 3. abbb abbb, 4. abbbb abbbb. Bei dieser Schablone besteht die ganze Sequenz nur aus 2 verschiedenen Kurzzeilen und selbstverständlich beherrscht nicht mehr die Musik die Kurzzeilen, sondern die Kurzzeilen beherrschen die Musik und machen sie ganz zur Nebensache. Die deutschen Dichter des 12. Jahrhunderts scheinen diese schablonenhafte Strophenfabrikation nur wenig mitgemacht zu haben und bei der alten, bunten Mischung der verschiedensten Kurzzeilen geblieben zu sein, d. h. der Melodie den Vorrang vor den Kurzzeilen gelassen zu haben. So treten uns entgegen die zahlreichen Gedichte der Carmina Burana, welche gewiss oder höchst wahrscheinlich in Deutschland entstanden sind.

So war in 300 Jahren eine Dichtung erblüht, grossartig in den Formen, reichhaltig und vielseitig in echt dichterischem und zugleich nationalem Inhalt. Der Gegensatz zu dem Inhalt und der Technik der Dichtungen der Karolingerzeit ist ungeheuer. Dieser ungeheure Unterschied und Fortschritt ist zunächst durch eine formelle Ursache bewirkt worden, dadurch dass die Sequenzendichtung die Franken und die Deutschen auf den naturgemässen Weg des Dichtens geführt hatte.

(Die Strophenfindung in andern Perioden.) Was wir hier erkennen, lehrt andere gleiche Entwicklungen begreifen. Im Mittelalter war der Vorgang ein etwas complicirter Umweg: an dem ziemlich schwierigen Bau der Sequenzen kam den Leuten in St. Gallen allmählich die einfache Wahrheit zum Bewusstsein, dass sie sich nach ihren musikalischen und geistigen Empfindungen Worte und Töne selbst finden könnten und dürften. Dies Bewusstsein ist das Wichtige: empfindet ein Volk den innern Drang seinen Gefühlen musikalischen und dichterischen Ausdruck zu geben, so muss jenes Bewusstsein es zu dichterischem Schaffen führen. Das Dichten eines Volkes beginnt nicht mit der Zeile, sondern mit der Strophe, nicht mit Metrik, sondern mit Musik. Jener Achtsilber, den man wie weiches Wachs gedrückt und geknetet hat, um daraus die ältesten Zeilen der verschiedenen Völker formen zu können, hat nie existirt; die Aehnlichkeit der epischen Zeilen verschiedener Völker ergab sich aus der menschlichen Stimme (s. Ludus de Antichristo S. 188/9). Musik und Gesang und die damit und dafür geformten, bei jedem Vorfall und bei jedem Liedchen verschiedenen kleinen Strophen sind die Anfänge; wenn dann äussere Umstände günstig sind und die Fülle innerer Kraft die Volks-

seele treibt sich zu äussern, dann kann das Bewusstsein der Fähigkeit, selbst Strophenformen zu schaffen, rasch einen grossen Aufschwung der Dichtkunst herbeiführen. Aber allerdings muss die Theilnahme eine allgemeine sein; die eifrigen Dichter müssen ein eifriges Publikum haben.

(Die Strophenfindung der Griechen.) In meiner Jugend las ich mit Begeisterung die Strophen der altgriechischen Lyriker und Dramatiker; ich fühlte wohl den schaffenden musikalischen Geist: allein ich suchte hinter diesen Strophenformen eine geheimnissvolle grosse Kunst, welche nur Gelehrte begreifen und enthüllen könnten. Und der Hexameter, das vermeintliche Urversmass, versperrte jeden Ausblick. Jetzt, nachdem ich die Entstehung der Sequenzendichtung kennen gelernt habe, begreife ich das Werden und das Wesen der altgriechischen Strophen, begreife auch, wie ein Dichter über 100 Dramen mit vielen verschiedenen Strophen dichten konnte. Ganz an der Hand der Musik geschaffen, gehören diese Strophen zu den frühesten Erzeugnissen der griechischen Dichtung; so graziös ihr Wesen ist, so wenig stehen sie unter strengen Regeln. Aus der Fülle ganz verschiedener Strophen schied sich eine Anzahl besonders glücklich erfundener kleiner Strophen aus, die sapphische, alcaeische, asklepiadeische u. s. w.; sie fielen, so zu sagen, dem lyrischen Hausgebrauche zu. Andere noch einfachere, ganz kurze Strophenformen — wir nennen sie Zeilen — hatten sich zu dem einfachsten Gebrauche in Erzählungen und in ähnlichen Dichtungen ausgeschieden; nur die älteste dieser Zeilen, aber nicht der Anfang aller griechischen Zeilen, ist der Hexameter; mit ihm wetteiferte bald der Trimeter und der trochäische Tetrameter. Diese und ähnliche ausserordentlich oft gebrauchte Zeilen waren so zu sagen die Heerstrasse der Dichtung; sie wurden also mit allen möglichen Kunstregeln gebaut; allein über die 3 Hauptarten des Trimeters, den lyrischen tragischen und komischen, über deren inneren Bau und Geschichte kann man eine umfangreiche Darstellung schreiben. Hand in Hand mit den Formen entwickelte sich der Inhalt. Anfangs war das Interesse des griechischen Publikums für die schönen Formen oft wohl mindestens so gross als das für den Inhalt. Bis um 400 vor Chr. war der Formenreichthum ein übergrosser geworden und das Publikum war schon übersättigt. Was man aber nicht verkaufen kann, das fabricirt man auch nicht. Die Strophenfindung starb rasch aus.

Schon die späteren Alexandriner hatten keine Vorstellung mehr, wie die altgriechischen Strophenformen entstanden waren (deswegen lehren uns selbst die griechischen Metriker so wenig), und noch viel weniger die **Römer.** Wie die Italiener des Mittelalters für das kunstfreudige Strophenschaffen der Franzosen und der Deutschen keinen Sinn hatten, so haben auch jene alten Italiener nie eine kunstvolle Strophe selbst gefunden. Horaz hat sich von den Römern noch am meisten um lyrische Formen gekümmert, ja seine Entwicklung als Schriftsteller hängt eigentlich darin; nachdem er in dem altväterlichen Hexameter etlicher Satiren die Sporen verdient hatte, machten ihn die neu gewagten Formen der Epoden zum berühmten Mann; in den geklärten und würdevollen Formen der kleinen griechischen Oden entfaltete sich dann der Kern seines Wesens und seiner Lebensarbeit, während

er das Modeversmaass, das Distichon, absichtlich mied. Als man ihn aufforderte, sein Werk zu krönen und auch die Strophen des Pindar nachzuahmen, da sah er zu dem unverstandenen Strophenbau des Pindar hinauf, wie zu dem Adler, der hoch im Aether fliegt; weder er noch ein anderer Römer und Grieche der späten Zeit ahnte, wie einfach diese Kunst eigentlich sei.

Durch welchen Anstoss und in welchen Verhältnissen die Israeliten zum **Psalmendichten** kamen, das wissen wir noch nicht. Auch können wir nur wenig beurtheilen die Verhältnisse und den Anlass, unter denen die Hymnendichtung der **Syrer** im 3. und 4. Jahrhundert nach Christus vor sich ging: ob eine lebhafte einheimische Dichtung ähnlicher Art vorhanden war, oder ob Bardesanes, einen kühnen Sprung machend, die hebräischen Psalmen nachahmte und dann ihn Ephrem.

Die **Byzantiner** zeigen uns, dass ein solcher Aufschwung auch einseitig nur in einem Theile der Literatur vor sich gehen kann. Die Griechen des 4. Jahrhunderts nach Christus waren mit Bildungsstoff jeder Art übersättigt, und das Volk war geistig und körperlich abgespannt. Allein in diese müden Seelen fiel das Feuer des Christenthums. Die Begeisterung hierfür musste sich äussern können, und so schufen sie, die syrische Hymnendichtung nachahmend, und hegten sie vom 6. bis 11. Jahrhundert eine vollständig neue Dichtung, die christlichen Hymnen. Die sonst auffallende Leere der byzantinischen Literatur an poetischen Erzeugnissen konnte ich mir nur durch den eifrigen Betrieb dieses Zweiges der Dichtung erklären. Sonst war und blieb das byzantinische Volk und die ganze übrige byzantische Literatur flügellahm.

(Die Dichtung in französischer und in deutscher Sprache.) In Deutschland wie in Frankreich entwickelte zuerst die durch die Sequenzendichtung veranlasste lyrische Dichtung in lateinischer Sprache sich zu bedeutender Blüthe, dann erst begann die Dichtung in französischer und in deutscher Sprache sich ähnlicher Formen zu bedienen. Gaston Paris, la Littérature Française au Moyen Age 1890 S. 11, nennt diese Herrschaft der lateinischen Dichtung 'funeste'; allein wer kann sagen, ob und wie die französische oder die deutsche Dichtung sich entwickelt hätten, wenn sie das lateinische Vorbild nicht gehabt hätten? Von der deutschen Lyrik der Blüthezeit des Mittelalters sagt Gaston Paris, la Poésie du Moyen Age II 1895 S. 41: la magnifique littérature poétique de l'Allemagne, à la fin du XIIe et au commencement du XIIIe siècle, n'est que le reflet de la nôtre. Les Minnesinger ont transporté dans leur langue les formes et l'esprit de la poésie lyrique française, fille elle-même de la provençale . . . Nos chansons de geste ont été traduites ou imitées sans relâche en Allemagne et dans les Pays-Bas . . . On peut dire qu'il y avait alors, à côté de la littérature française en français, une littérature française en allemand et une autre en néerlandais.

Schon E. Martin, Zeitschrift f. deutsches Alterthum 20 S. 59, wo er die lateinischen Carmina Burana und die ihnen angehängten nachahmenden deutschen Strophen untersucht hatte, hat bemerkt: für den kirchlichen Gebrauch, für die Sequenzen und Leiche, ist das lateinische Vorbild allgemein angenommen: warum in der weltlichen Poesie nach einem andern suchen? Er hatte Recht; allein für seine Zeit blieb die

andere Annahme, dass eben auch die weltlichen lateinischen Dichtungen aus Frankreich gekommen seien. Ich glaube oben bewiesen zu haben, dass die Deutschen seit Notker einen ununterbrochenen Strom lebhafter und kunstreicher Sequenzendichtung gehabt haben und dass von den lateinischen Gedichten der Carmina Burana sicher viele, aber wahrscheinlich die meisten in Deutschland gedichtet sind. Und der Marner, der bis 1260 lustic Tiutsch und schoen Lattin als einen frischen brunnen und starken win gemischet hat in süez gedoene, hat doch nur das etwas besser gethan, was viele seiner Zunftgenossen minder gut thaten. Es besteht also kein Grund anzunehmen, dass die deutschen Minnesänger die Formen oder den Inhalt ihrer Gedichte den französischen Lyrikern entlehnt haben; sie hatten an den einheimischen lateinischen Gedichten genügende und schöne Vorbilder vor Augen und vor Ohren. Von dem deutschen Schauspiel glaube ich oben gezeigt zu haben, wie es bei der Uebersetzung des lateinischen Osterspiels zuerst seine Flügel probirte.

Den Provenzalen und den Franzosen lag es bei der grossen Aehnlichkeit der Sprache viel näher und leichter die kunstreichen Strophen der mittellateinischen Dichter nachzuahmen. Was bei diesem Streben die provenzalischen, die französischen und die deutschen Dichter geleistet haben, dessen Werth gegenseitig abzuwägen, ist kaum möglich und hat keinen Zweck: wir dürfen uns freuen, dass im Mittelalter die beiden grossen Nationen auf dem schönen Gebiete der Dichtkunst gewetteifert und dabei beide Grosses geschaffen haben.

(Die mittellateinische Philologie.) Die obigen Erörterungen über die Entwicklung des mittelalterlichen Schauspiels arbeiteten durchaus mit lateinischen Texten; die altfranzösischen und altdeutschen Schauspiele sind ohne Kenntniss der lateinischen nicht zu würdigen. In den deutschen Literaturgeschichten nehmen Waltharius und Rudlieb mit Recht bevorzugte Stellen ein und in den deutschen Epen spielen die lateinischen Bücher eine grosse Rolle. Die mittelalterliche Lyrik der Franzosen und der Deutschen wurde von der mittellateinischen Lyrik grossgezogen. Auf dem Gebiete der Prosa kommen die altfranzösischen und altdeutschen Texte überhaupt kaum in Betracht. Der Philologe, der Historiker, der Jurist, der Theologe, welcher irgend einen Stoff aus jenen Zeiten studiren will, ist fast nur auf die mittellateinischen Quellen angewiesen. Die Sprache dieser mittelalterlichen Denkmäler weicht von dem klassischen Latein meistens sehr ab und der Stil hat viele besondere Eigenthümlichkeiten, z. B. Reimprosa und rythmischen Schluss. Das steht jedenfalls sicher: wer nicht einen Ueberblick hat über die Sprache, die Formen und den Verlauf der mittellateinischen Literatur, der darf auch nicht sagen, dass er die altfranzösische oder die altdeutsche Literatur in ihrem Wesen verstehe.

Die romanische und die deutsche Philologie haben in dem vergangenen Jahrhundert sich mächtig entwickelt, und da das Bedürfniss der modernen Völker immer

mehr dahin geht, sich gegenseitig zu verstehen, und da das Latein nicht mehr zu dieser Verständigung benützt wird, so wird das Bedürfniss nach Lehrern der modernen Sprachen zunächst nicht abnehmen. Es handelt sich also um die Bildung von vielen Hunderten von Lehrern. In den meisten Fällen wird dem Bedürfniss durch Sprachmeister gedient sein. Allein wenn die Bildung des Volkes nicht verflachen soll, so darf auf dem Gebiet der Schule der Americanismus, die Technik, nicht Alles beherrschen: auch für den Unterricht in den neueren Sprachen braucht es Humanisten, wissenschaftlich gebildete Lehrer, die nicht nur die Laute und die Formen, sondern auch den ewig wichtigen, echt menschlichen Inhalt der von ihnen behandelten Gedichte und Prosastücke verstehen, lieben und den jugendlichen Gemüthern erschliessen können. Dazu muss der Betreffende eine wissenschaftliche Grundlage haben, er muss in seiner Disciplin soweit zu Hause sein, dass er auftauchende Schwierigkeiten verfolgen, dass er nicht bloss die ihm vorliegenden erklärenden Noten nachsprechen, sondern unter Umständen selbst solche verfassen kann.

Man hat hier und da den Versuch gemacht, noch auf der Universität die Studirenden der neueren Philologie zu Arbeiten in den altlateinischen Schriftstellern zu zwingen. Doch Livius und Caesar hat keinen Zusammenhang mit der altfranzösischen oder altdeutschen Prosa, Horaz keinen mit den mittelalterlichen Lyrikern. Der Versuch war unnatürlich und misslang.

Die romanische und die germanische Literatur des Mittelalters ist mit der lateinischen der Zeit aufs Engste verwachsen. Die romanische und germanische Philologie ist ohne die mittellateinische durchaus unvollständig und arbeitsunfähig: beide verbunden ergeben ein abgerundetes Ganze, in dem auch ein wissenschaftlicher Geist seine Befriedigung finden kann. Einzelne Wurzeln ragen hinauf ins klassische Alterthum; allein es sind wenige. Im Ganzen darf derjenige, welcher einen Einblick in die mittellateinische Literatur gethan hat, aber auch nur dieser, sagen, dass er im Stande ist, in der altfranzösischen oder in der altdeutschen Philologie abgerundete und befriedigende Kenntnisse zu erwerben, einzelne Gegenstände derselben wissenschaftlich zu begreifen und weiter zu erforschen.

Die Männer, welche die lateinische Literatur des Mittelalters erforscht haben, waren fast alle Germanisten oder Romanisten; diese hervorragenden Männer hätten auf dem Gebiete der germanischen oder romanischen Philologie, deren jede einen ganzen Mann erfordert, wahrlich genug Lebensarbeit gefunden: allein sie sahen ein, dass ihnen kein Schritt sicher war, wenn nicht auch die lateinischen Denkmäler durchforscht wurden. Was jene einzelnen Männer scheinbar als fernliegende Liebhaberei trieben, das ist jetzt zu Wissenschaften ausgewachsen, welche an den Universitäten durch viele Lehrer gelehrt und von Hunderten von Studenten erlernt werden. Das dringende Bedürfniss hat bewirkt, dass zunächst nur die eine Hälfte dessen, was jene Männer bearbeiteten, die romanische oder die altdeutsche Literatur, als Lehrstoff genommen ist: darf aber auf die Dauer der andere Theil vergessen bleiben? Entbehrt nicht die jetzige Ausbildung der Romanisten und der Germanisten der natürlichen und der allein befriedigenden Abrundung?

Es scheint natürlich, dass alle künftigen Philologen, klassische wie moderne, im Gymnasium tüchtig die altlateinische Sprache und Literatur kennen lernen. Aber für die Universität scheint die Einrichtung geboten, dass das Studium der neueren Philologie begründet werde durch einen Cursus in der mittellateinischen Philologie, welcher die Hauptsachen der mittellateinischen Sprache, Rythmik und Literaturgeschichte umfasst. Dann werden die modernen Philologen sich einer ähnlich abgerundeten Bildung erfreuen, wie jetzt die klassischen Philologen. Für diejenigen aber, welche die mittellateinische Philologie vertreten wollen, wird es eine schwere, doch schöne und allgemein nützliche Lebensaufgabe sein, zu erkennen, wie aus der altlateinischen Sprache und Literatur unter der Einwirkung des Christenthums und der germanischen Völker die mittellateinische Sprache und Literatur sich gebildet hat, wie sie dann in sich selbst gewachsen ist zu dem Baume, der ganz Europa überschattete, und wie sie die Sprachen, die Rythmik und die Literaturen der verschiedenen westeuropäischen Völker beeinflusst hat.

Nachtrag.

Zu S. 67/68: Das in der Note zu S. 67/68 erwähnte Gedicht vom Kranz der Tugenden hat Milchsack drucken lassen in Paul u. Braune's Beiträgen zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur V 1878 S. 548—569. Die Verse auf Bl. 19*b* und 20*a* der königsberger Handschrift 905 sind = V. 102—136 und dazu V. 1—12 der Handschrift B auf S. 553/4. Schon hieraus erhellt, dass der gedruckte Text, zu dem eine leipziger und eine heidelberger Handschrift, aber weder die königsberger noch die wiener Handschrift benützt sind, ungenügend ist. In demselben Bande der Beiträge S. 193—357 ist ein Gedicht gedruckt, welches Mone, Schauspiele des Mittelalters I 210—250, mit dem Titel 'der Spiegel' gedruckt hatte; 1874 kündigte Schoenbach eine vorbereitete Ausgabe an, doch Milchsack nahm ihm in zarter Weise die Arbeit ab und hat das Gedicht von etwa 1650 Zeilen mit dem Titel 'Unser vrouwen Klage' 1878 herausgegeben. Ein Beweggrund war, dass jetzt 'die lateinische Quelle des Gedichtes in der von Schade herausgegebenen Interrogatio S. Anselmi de passione domini erkannt worden' sei. Von dieser lateinischen Quelle wird dann S. 291 ffl. viel gesprochen. Doch nicht des Anselmus Interrogatio ist die Quelle dieses weit verbreiteten deutschen Gedichtes, sondern der oben S. 67 genannte Planctus des Bernhard, dessen Text freilich in den Handschriften viel besser sein wird als in den Drucken (es stecken viele Verse und Hexameter darin). Der Dichter hat auch nicht etwa den Anselmus mit den Zusätzen aus dem Planctus benützt, wie er in der leipziger Handschrift steht, sondern nur und direkt den Planctus selbst; vgl. z. B. die den Versen 916 ffl. parallelen lateinischen Texte und V. 376 '*Das buoch hebet sich an also:* Quis dabit capiti meo': *Quis dabit capiti meo* ist der Anfang von Bernhards Planctus.

Zu S. 61/62 und 98/99: Inscenirung der Auferstehung in den Darstellungen der Kunst und auf der Bühne. Nicht viel lehrt Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II 350/52. Vöge, eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends 1891 (= 7. Ergänzungsheft der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst) hat in den vielen, von ihm untersuchten Handschriften nur 1 Darstellung gefunden, welche hier in Betracht kommt; es ist das Bild des Evangelisten Markus in der Handschrift in München 4454 (Cim. 59) aus Bamberg, **11. Jahrh.,** fol. 86*b* (abgebildet bei Vöge S. 185; minder gut bei Cahier, Charactéristiques des Saints p. 395 und Nouveaux Mélanges d'Archéologie, II Ivoires Miniatures p. 93, 85, 99); über dem Evangelisten ist der Löwe abgebildet und daneben in engem Raume Christus,

dessen Oberleib vom Nabel aufwärts aus einer niedern viereckigen Einfassung in die Höhe ragt; die erhobene Rechte streckt einige Finger aus, die Linke hält den Kreuzesstab. Der Oberleib entspricht also sowohl dem auferstehenden Christus als der allgemeinen Darstellung des rex gloriae, z. B. wie er die Hölle besiegt. Der viereckige Rand hat fast Alle bestimmt, den auferstehenden Christus hier zu sehen (Vöge S. 132 u. 199, Haseloff S. 163). Die Beischrift 'Ecce leo fortis transit discrimina mortis' passt zur Auferstehung. Allein die Darstellung ist von der gewöhnlichen weit entfernt: von einem Heraussteigen oder von dem deutlichen Sarkophage ist keine Rede. Könnte nicht die Rückkehr aus der Unterwelt durch den Eingang derselben dargestellt sein? Sie findet sich freilich sonst in dieser Zeit ebenso wenig dargestellt als die Auferstehung.

Sicher ist unser Typus der Auferstehung dargestellt auf den von Haseloff, eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts 1897 (9. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte) S. 162/64, besprochenen Miniaturen, von denen er eine auf Taf. 41 no. 97 abbildet; eine andere dieser Darstellungen ist farbig wiedergegeben in Illuminated Manuscripts in the British Museum III 1901 aus Ms. Additional 17687. Haseloff meint selbst, dass dieser Typus 'Christus die Rechte erhebend, in der Linken die Kreuzesfahne, steigt über den Sargesrand, vorn liegen die Krieger' erst im Schlusse des 12. Jahrhunderts seine feste Ausbildung erlangt habe; aus dem 12. Jahrhundert weiss er nur die Bibel no. 121 in Erlangen zu nennen.

Der Grund, weshalb die Auferstehung in der Kunst erst dargestellt wurde als sie auf dem Theater sichtbar geworden war, liegt vielleicht bei den Erklärern der Evangelien. Unter den alten Erklärungen, welche z. B. in der Catena aurea des Thomas von Aquin zusammengestellt sind, findet sich zu Johannes 20 die des Chrysostomus (homil. 84): surrexit quidem dominus lapide et signaculis sepulcro iniacentibus; quia vero oportebat et alios certificari, aperitur monumentum post resurrectionem. Beda zu Matthaeus 28 *Angelus accedens revolvit lapidem* non ut egressuro domino ianuam pandat, sed ut egressus eius iam facti hominibus praestet indicium. Qui enim mortalis *clauso* virginis utero potuit nascendo ingredi mundum, ipse factus immortalis *clauso sepulcro* (s. Note zu S. 61) potuit resurgendo exire de mundo. Rabanus: *clauso* surrexit monumento, ut immortale iam factum doceret esse corpus, quod in monumento clausum fuerat mortuum.

Die S. 84 besprochenen doppelten Engelscenen sind schon erfunden von Augustin de Consensu Evangel. III 24: possumus intellegere *unum* angelum visum a mulieribus et secundum Marcum et secundum Matthaeum, ut eas ingressas in monumentum accipiamus, scilicet in aliquod spatium quod erat aliqua maceria communitum ante illum saxei sepulcri locum, atque ibi vidisse angelum sedentem a dextris, quod dicit Marcus; deinde intus ab eis, dum inspicerent locum, in quo iacebat corpus domini, visos duos alios angelos stantes, sicut dicit Lucas.

Uebersicht.

I. Carmina Burana.

II. Fragmenta Burana.

Zur Geschichte der mittellateinischen Schauspiele.



Reprod. v. J. B. Obernetter, München.

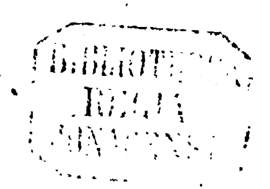
Mundus finem properans vergit ad occasum. Om-
nis compaternitas retro vertit nasum. celeste sacrarium
sic minatur casum quasi cum novacula fundo sit abrasum.
Dolor se multiplicat. ut parturientis. Sevit inedia
pena morientis. non est qui respiciat lacrimas plangentis.
et manus invalidi iacula mittentis. Antichristus nun-
tios plurimos premisit. et in Christi milites acies divisit
quibus arma bellica plurima commisit. renovare cupi-
ens demon quos amisit. Instituta primitus patrum
floruerunt. qui carnis et sanguinis curam non egerunt
sine mundo vivere semper studuerunt. taliter preparata
regna meruerunt. Benedicti regula fuit [illegible]-
na. placuit preceteris quia fuit divina. prima constan-
tissima sed nunc est perdita. eminebat ceteris et composita.
Ab hac derivatus est ordo griseorum qui dat elemosi-
nam et frequentat chorum. sudat et inflectitur studio laborum
unde sperat fieri consors angelorum. Clericorum regulam
pater Augustinus ordinavit sollempniter post h̄ noꝝ ꝑtin.
ordinem instituit paulo plus non minus. has qui ser-
vat regulas deo fit vicinus. Hec nostris temporibus e-
mersit dolosa novitas titulatur undique famosa

ista plebem sequitur turba copiosa spargens indulgentia
rum spaciosa. Hos quos novos nomino sunt fratres
minores et maiores sitiunt nummos et honores. deus
qualis novitas et quales sunt mores. Sorores sic cre-
dite: sunt magdalite, fratres prope dicuntur paulite
set opinor veri sunt ysmahelite. ventus non colligitur
dulcis ab hac vite. Erant a principio quasi nil
habentes. modo vivunt omnia tamquam possidentes.
raro sunt in cellulis semper sunt currentes. quamvis
multa habeant semper sunt egentes. Castra solent
querere. claustra dedicare. domos quorum di-
vitum sciunt bene quare. nesci volunt pinguibus
et nimium potare contempnunt cum monachis olus
manducare. Audite dilectissimi magnum de-
trimentum arbitror a fratribus [illegible] inventum.
indulgent prandia dies bene [illegible] quibus
ipsi colligunt aurum et argentum. Divites recipiunt
in confessione clericis preiudicant sine ratione.
fremunt et concutiunt mira [illegible] tua domi-
nus iudica deus ultione. Propter laudes hominum
predicant in foro et cum sacerdotibus raro sunt in choro.
quosque [illegible] dominus contradicunt thoro consun-
dant [illegible] illud simplex oro.

modo [illegible] [illegible] etiam soro-
res

K. Gesellschaft d. Wiss. in Göttingen. Festschrift 1901. Reprod. v. J. B. Obernetter, München

3



Ludus breviter de passione. primo inchoatur ita.
Quando dominus cum discipulis suis procedere vult ad locum
deputatum ubi manducatum debet esse et in processu di-
cant apostoli ad dominum. Ubi vis paremus tibi comedere pascha?
Et dominus respondet. Ite in civitatem ad quendam et dicite ei.
Magister dicit: tempus meum prope est apud te facio pascha cum
discipulis meis. Et in deputato loco faciant mensam
paratam cum mensale cum pane et vino. Et dominus discumbat
cum xii. apostolis suis et edentibus illis dicat. Amen dico vobis.
quia unus vestrum me traditurus est in hac nocte. Et unusquisque per
se respondeat. Numquid ego sum domine? Et dominus respondeat. Qui manducat
mecum manum in parapside hic me tradet. Filius quidem hominis
vadit sicut scriptum est de illo. ve autem homini illi per quem filius hominis
tradetur. Bonum erat ei si natus non fuisset homo ille. Respondit Iudas
Numquid ego sum Rabbi? Et dominus dicat. Tu dixisti. Tunc
medio tempore vadat Iudas ad pontifices et ad iudeos. Et
dicat. Quid vultis michi dare et ego vobis eum tradam?
At illi constituant ei triginta argenteos. Et ista hora
accipiat dominus panem. frangat. benedicat et dicat. Accipite
et comedite hoc est corpus meum. Similiter et calicem. Et postquam
cenavit dominus dicat. Surgite eamus hinc ecce appropinquabit
qui me tradet. Et Iudas accedens ad ihesum clamando dicat.
Ave rabbi. Et osculando invitat in eum. Et dominus dicat.
Amice ad quid venisti? Iudei et milites accedant ad dominum et
manus mittant in eum. et teneant eum. Et ita ducant eum ad pilatum.
Et discipuli omnes relicto eo fugiant. ~~Et ducant eum ad pilatum~~

lassor

4

Planctus ante nescia planctu la solor anxia crucior dolore.
Orbat orbem radio me iudeam filio mentibus dulcore.
Fili dulcor unice singulare gaudium matrem flentem respice conferens solatium. Mentem pectus lumina tua torquent uulnera. que mater que femina quam felix tam misera. Flos florum dux morum uenie uenia. hinc ruit. hinc fluit unda cruoris. proh dolor hinc color effugit oris. O uerum eloquium iusti Symeonis quem promisit gladium sentio doloris. Gemitus suspiria lacrimeque foris uulneris indicia sunt interioris. Parcite proli. mors michi noli. tu quid tibi soli sola medeoris. Morte beate separor a te. ut dum nate sic cruciaris. Que crimen que scelera gens permisit effera. uirgam. uincla. uulnera. sputa. clauos cetera sine culpa patitur. Nato queso parcite. matrem crucifigite. uel in crucis stipite nos simul affigite. male solus moritur.

Et accusabant eum coram eo in multis causis et dicunt.

Hic dixit. Possum destruere templum dei et post triduum reedificare illud. Secundo. hunc inuenimus subuertentem gentem nostram et prohibentem tributa dari cesari et dicentem se christum regem esse. tertio. Commouit populum docens per uniuersam iudeam et incipiens a galilea usque huc. Tunc pilatus dicit. Quid enim mali fecit? Dicant iudei. Si non esset malefactor non tibi tradidissemus eum. Dicit pilatus. Accipite eum uos et secundum legem uestram iudicate eum. Ego nullam causam inuenio in hoc homine. Vultis ergo dimittam regem iudeorum. Iudei clamando dicant. Non sed crucifigatur.

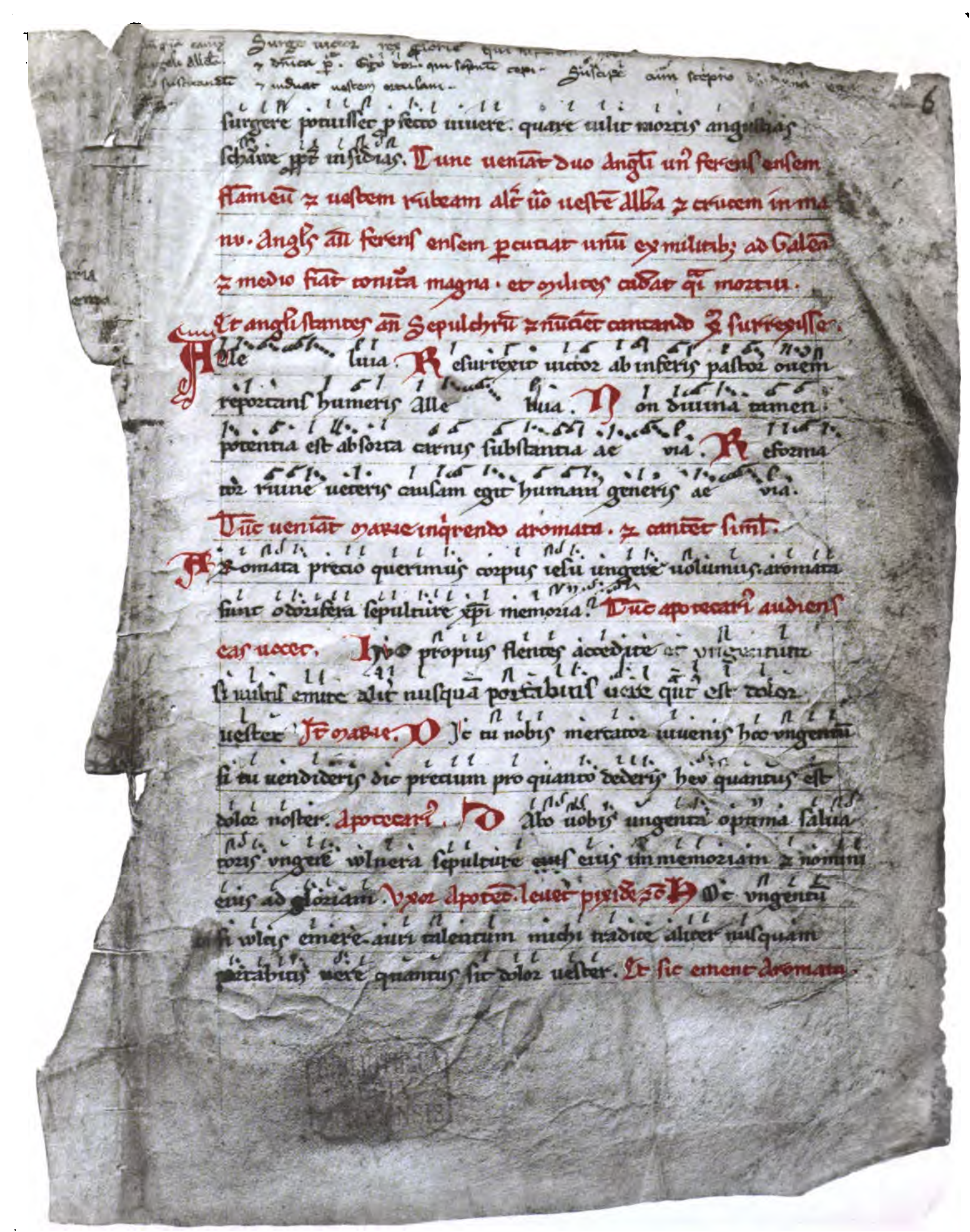
Et clamando magis dicat. Crucifige. crucifige eum.
Et pilatus R. Accipite eum vos et crucifigite. Dicant iudei.
Non Nos legem habemus. et secundum legem debet mori. quia filium
dei se fecit. R. pilatus. Regem vestrum crucifigam? Tunc dicant pon-
tifices. Regem non habemus nisi cesarem. Et pilatus accipiat
aquam et dicat. Mundus sum a sanguine huius iusti. vos videritis.
Et baiulent sibi crucem. et ducant eum ubi crucifigatur.
[...] et militibus veniat cum lancea tangat latus eius. Tunc ipse
ihesus in cruce alta voce clamet. Ely ely lema sabactani.
Deus deus meus ut. Tunc maria mater domini veniat. et due alie marie
et iohannes. Et maria planctum faciat quantum melius potest.
Et unus ex iudeis dicat. Si filius dei es descende nunc de cruce.
Alter iudeus. Confidit in deo. liberet eum nunc si vult. Ter-
cius. Alios salvos fecit se ipsum autem non potest salvum facere.
Et dominus dicat. Consummatum est. Et in manus tuas commendo spiritum meum.
Et inclinato capite emittat spiritum. Tunc veniat ioseph ab
arimathia. et petat corpus ihesu. Et permittat pilatus. Et
ioseph honorifice sepeliat eum. Et ita inchoatur ludus
de resurrectione. Pontifices. O domine recte meminimus.

abc
defg

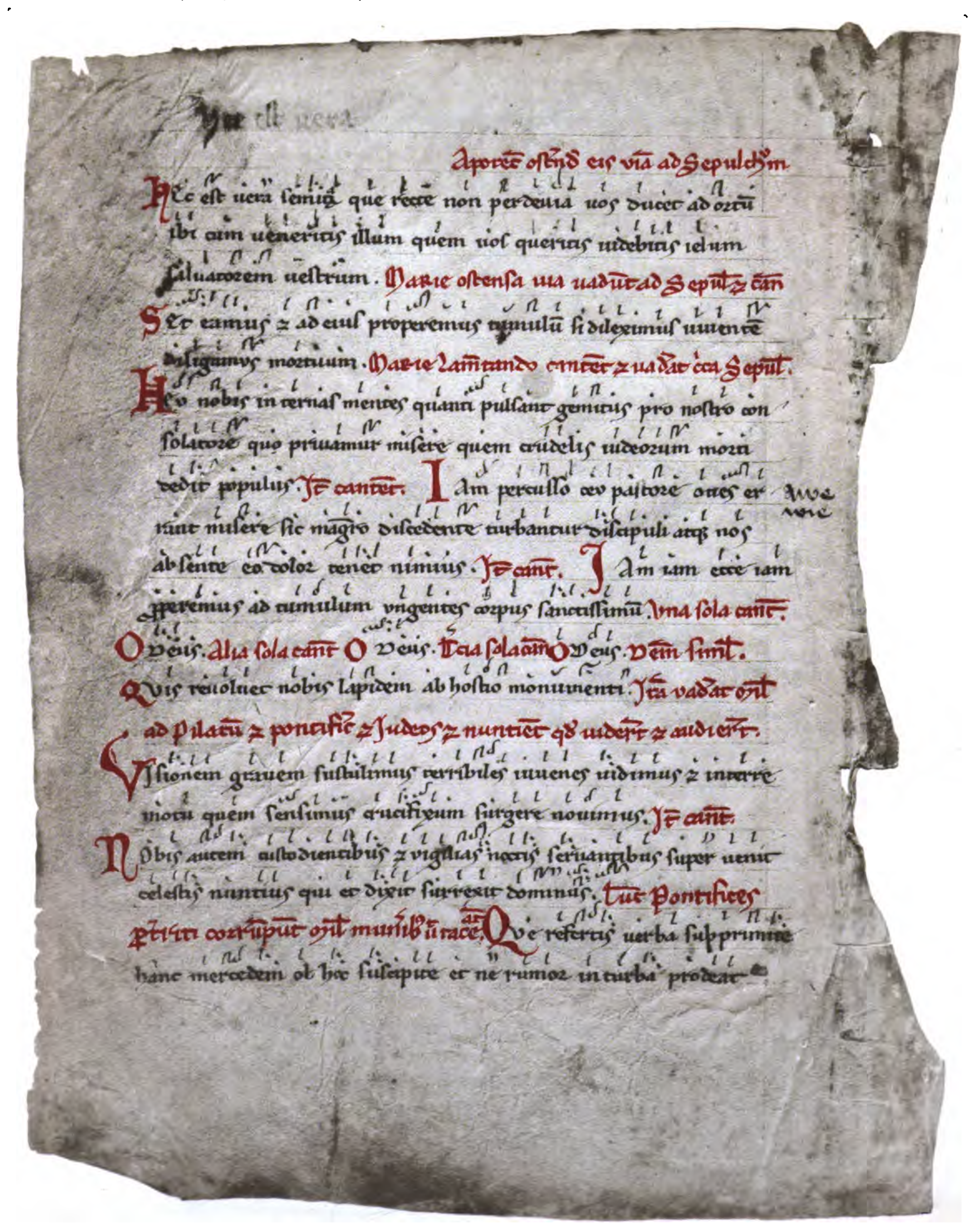
? Pez a. 1721 Klosterneuburg
vgl fol. 80

Incipit ludus immo exemplum Dominice resurrectionis.
Cantatis matutinis in die Pasche omnes persone ad ludum
disposite sint parate in loco speciali secundum situm modum et
procedant ad locum ubi sit sepulchrum. Primum veniat Pilatus
et uxor sua cum magnis luminibus. militibus precedentibus. Assesso-
ribus sequentibus. deinde Pontificibus. et Iudeis. post hec veniant
angeli. et Marie. et apostoli. Ingressus Pilatus. Primum cantent Pontifices.
O domine recte meminimus quod aturba sepe audiuimus seductorem
consuetum dicere post tres dies uolo resurgere. Pilatus
Sicut michi dictat discretio et astutia uestra cognitio michi crimen
nullus imponere de iesu quem fecistis perdere. Pontifices Vestra
uirtus et sapientia nobis ualde est necessaria seductores namque dis-
cipuli machinantur ruinam populi. Uxor Pilati Versutias horum
non timeat ut sepulchrum preses custodiat uestra namque perpendat
gloria quanta passa fui per sompnia. Assessores Militibus
ergo precipias custodire noctis uigilias. ne furentur illum discipulis
et dicant plebi surrexit amortuis. Iudei stent ante Pilatum et cantent.
Audi preses nostras preces ne sis deses nobis debes hos prestare milites.
Ad sepulchrum ut defunctus obseruetur ne tollatur suis a discipulis.
Respondet Pilatus. Ecce habetis custodum copiam custodite noctis uigilias
ne furentur illum discipuli et dicant eum uiuere populi. Tunc Iudei
se uertant ad milites paratos Militibus damus pecuniam ut habeant semper

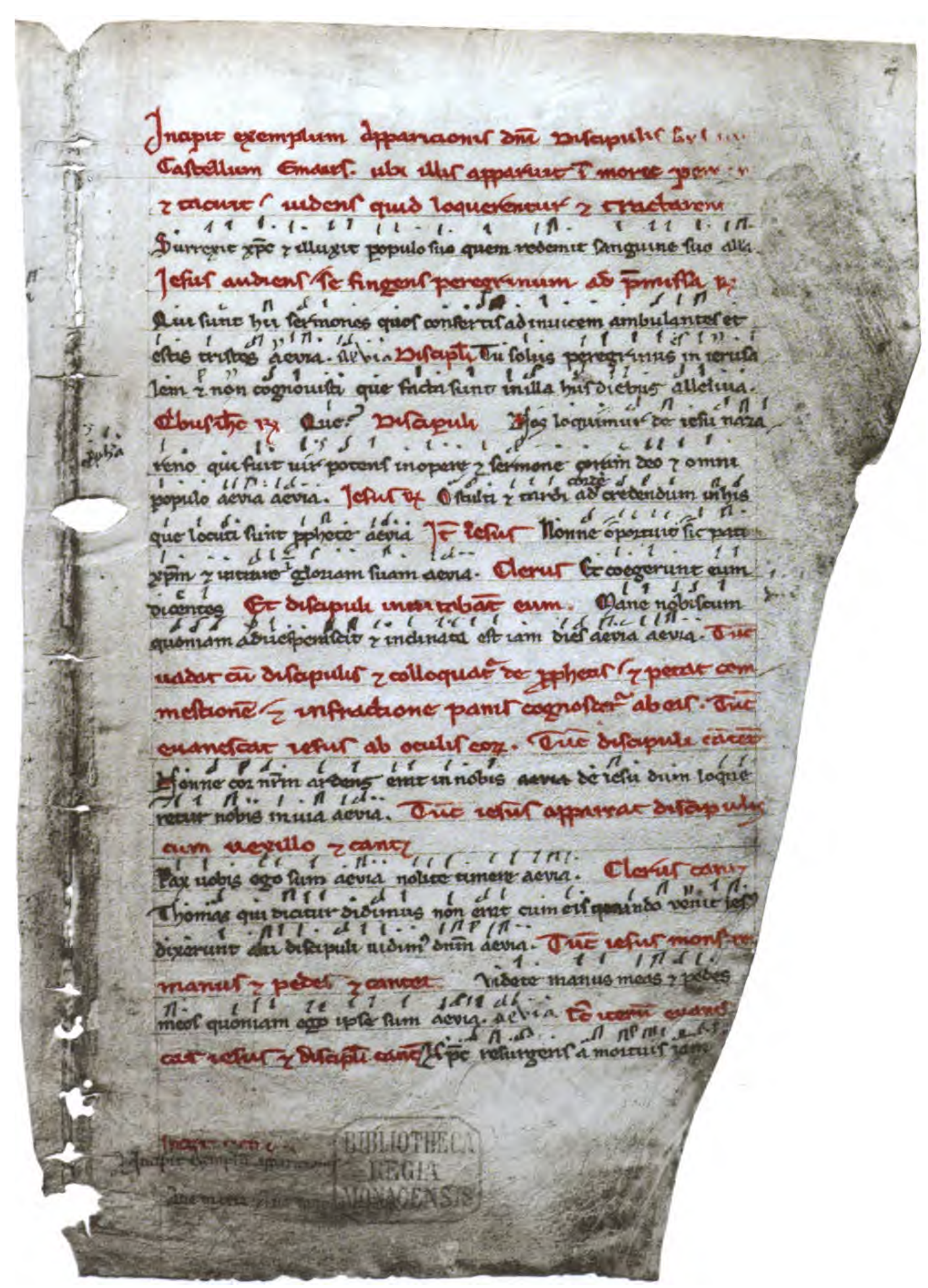
cf. Clm 4660



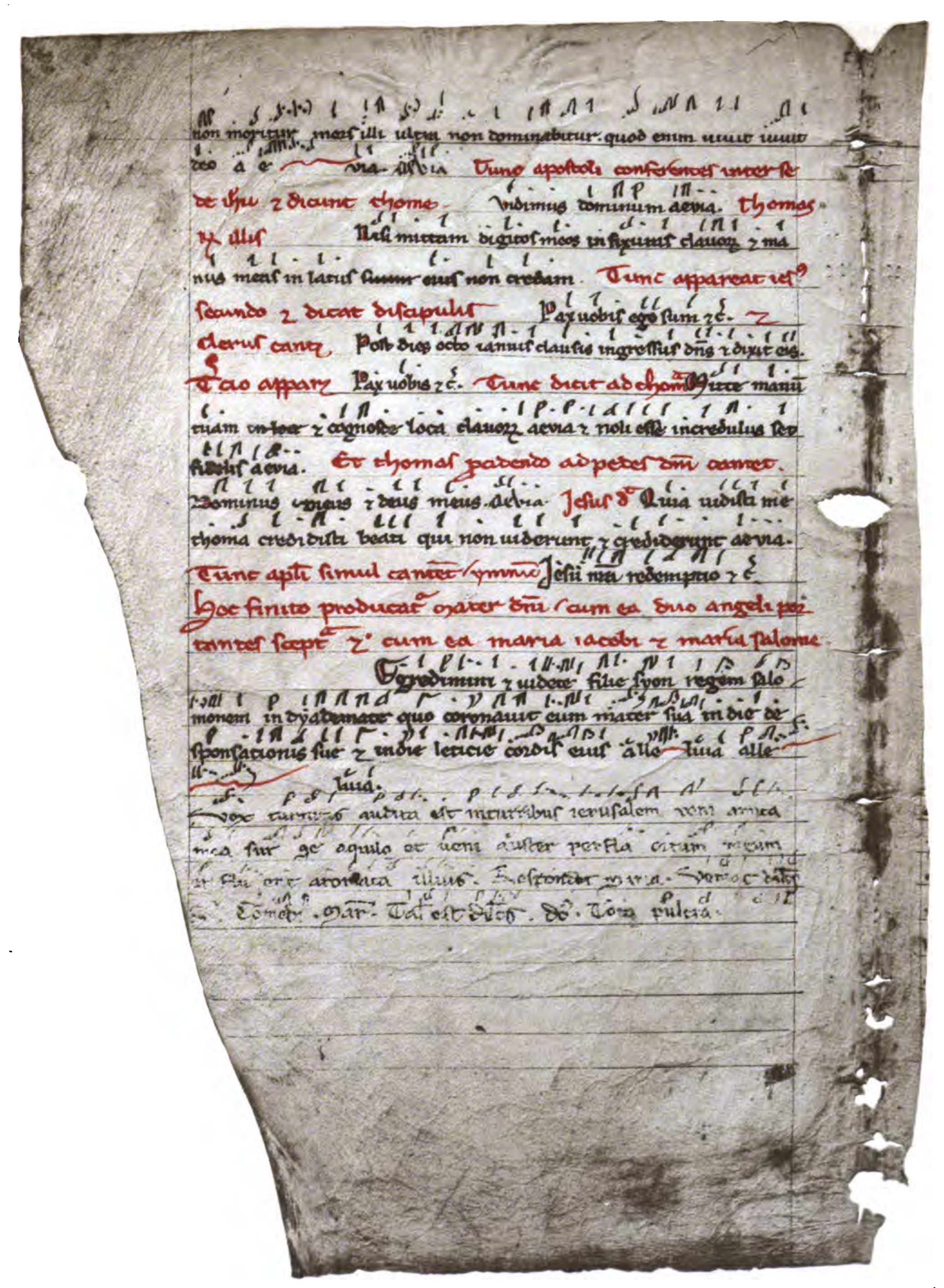
surgere potuisset perfecto uiuere. quare tulit mortis angustias
scharie ppt insidias. Tunc ueniant duo angli unus ferens ensem
flameum z uestem rubeam alter uero ueste alba z crucem in ma
nu. anglus autem ferens ensem percutiat unum ex militibus ad Galea
z medio fiat tonitrua magna. et milites cadant quasi mortui.
Et angli stantes ante Sepulchrum z nuciet cantando Ihesum surrexisse.
Alle luia. Resurrexit uictor ab inferis pastor ouem
reportans humeris Alle luia. Non diuina tamen
potentia est absorta carnis substantia ae uia. Reforma
tor ruine ueteris causam egit humani generis ae uia.
Tunc ueniant marie querendo aromata. z cantet sint.
Aromata precio querimus corpus iesu ungere uolumus. aromata
sunt odorifera sepulture xpi memoria. Tunc apotecari audiens
eas uocet. Huc propius flentes accedite et ungentum
si uultis emere aliter nusquam portabitis uere quid est dolor
uester. Item marie. Dic tu nobis mercator iuuenis hoc ungentum
si tu uendideris dic pretium pro quanto dederis heu quantus est
dolor noster. Apotecari. Do uobis ungenta optima salua
toris ungere wlnera sepulture eius eius in memoriam z nomini
eius ad gloriam. Vxor apotec. leuet pixide z dicat Hoc ungentum
si uultis emere. auri talentum michi tradite aliter nusquam
portabitis uere quantus sit dolor uester. Et sic ement aromata.



Reprod. v. J. B. Obernetter, München.

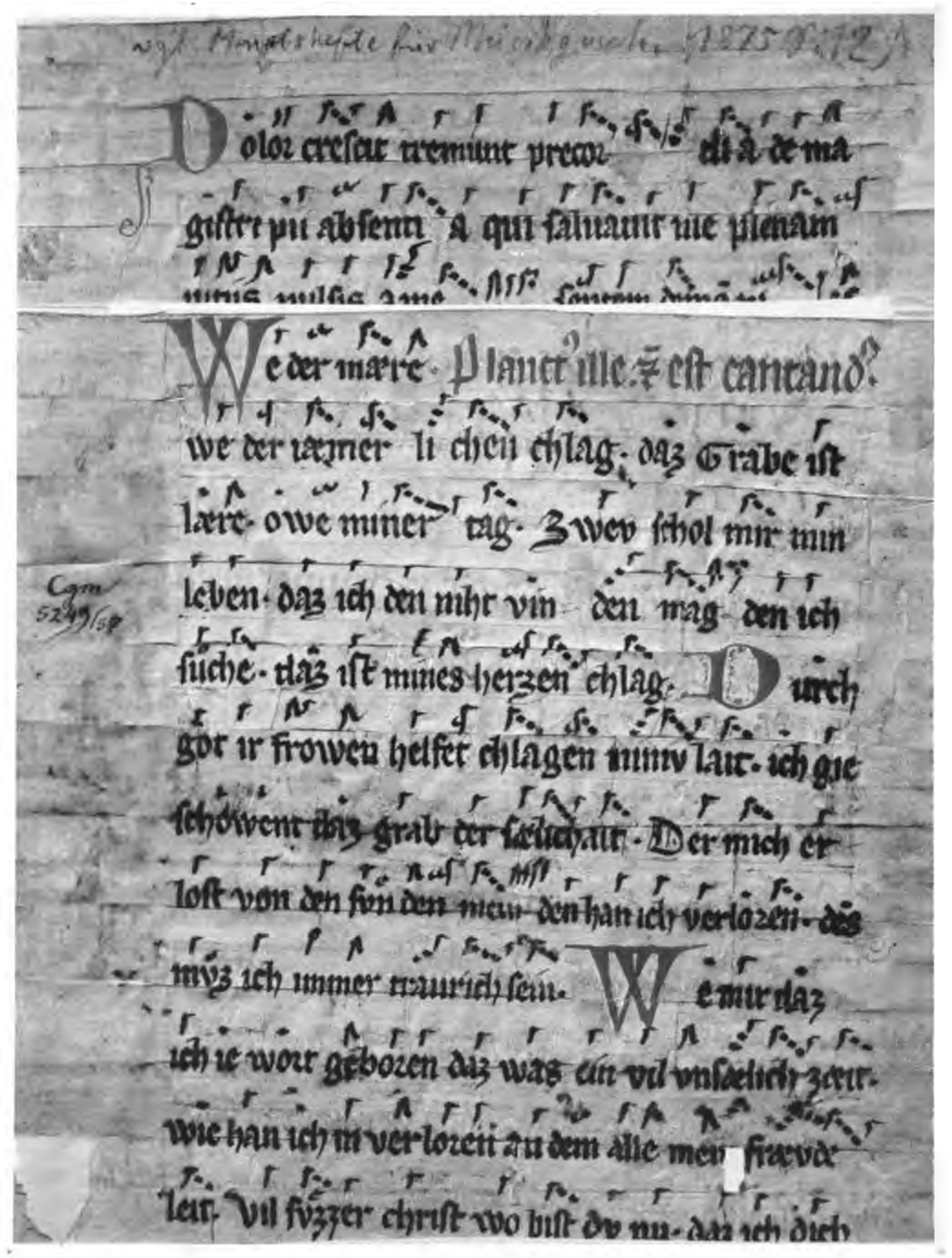


Incipit exemplum apparicionis domini discipulis suis [illegible]
Castellum Emaus. ubi illis apparuit in more peregrini
et euanuit, uidens quid loquerentur et tractarent.
Surrexit xpc et illuxit populo suo quem redemit sanguine suo alleluia.
Jesus audiens se fingens peregrinum ad [illegible]
Qui sunt hii sermones quos confertis ad inuicem ambulantes et
estis tristes aevia. alleluia. Discipuli. Tu solus peregrinus in Ierusa
lem et non cognouisti que facta sunt in illa his diebus alleluia.
[illegible] Que? Discipuli. De quo loquimur de iesu naza
reno qui fuit uir potens in opere et sermone coram deo et omni
populo aevia aevia. Jesus dicit O stulti et tardi ad credendum in his
que locuti sunt prophete aevia. Item Iesus. Nonne oportuit sic pati
xpm et intrare in gloriam suam aevia. Clerus. Et coegerunt eum
dicentes. Et discipuli inuitabant eum. Mane nobiscum
quoniam aduesperascit et inclinata est iam dies aevia aevia. Tunc
uadat cum discipulis et colloquatur de prophetis et petat com
mestionem et in fractione panis cognoscatur ab eis. Tunc
euanescat iesus ab oculis eorum. Tunc discipuli cantent
Nonne cor nostrum ardens erat in nobis aevia de iesu dum loque
retur nobis in uia aevia. Tunc iesus appareat discipulis
cum uexillo et cantet
Pax uobis ego sum aevia nolite timere aevia. Clerus cantet
Thomas qui dicitur didimus non erat cum eis quando uenit iesus
dixerunt alii discipuli uidimus dominum aevia. Tunc iesus monstret
manus et pedes et cantet. Videte manus meas et pedes
meos quoniam ego ipse sum aevia. aevia. Tunc iterum euanes
cat iesus et discipuli cantent. Xpc resurgens a mortuis iam



non moritur mors illi ultra non dominabitur. quod enim uiuit uiuit deo a e ... ua. alleluia. Tunc apostoli conferentes inter se de ihesu et dicant thome. Vidimus dominum alleluia. Thomas ad illos Nisi mittam digitos meos in fixuras clauorum et manus meas in latus eius non credam. Tunc appareat ihesus secundo et dicat discipulis Pax uobis ego sum et cetera. Et clerus cantet Post dies octo ianuis clausis ingressus dominus et dixit eis. Secundo appareat Pax uobis et cetera. Tunc dicit ad thomam Mitte manum tuam et loca et cognosce loca clauorum alleluia et noli esse incredulus sed fidelis alleluia. Et thomas procedens ad pedes domini cantet. Dominus meus et deus meus alleluia. Jesus dicit Quia uidisti me thoma credidisti beati qui non uiderunt et crediderunt alleluia. Tunc apostoli simul cantent ymnum Jesu nostra redemptio et cetera. Hoc finito producatur mater domini cum ea duo angeli portantes sceptrum et cum ea maria iacobi et maria salome. Egredimini et uidete filie syon regem salomonem in dyademate quo coronauit eum mater sua in die desponsationis sue et in die leticie cordis eius alle luia alleluia.

Vox turturis audita est in ciuitatibus ierusalem ueni amica mea surge aquilo et ueni auster perfla ortum meum et fluent aromata illius. Respondet maria. ... Tota pulcra.


Dolor crescit tremunt precor... di a de ma
gistri pii absentia a qui salvavit me plenarum
...
We der mære. Planctus ille est cantandus.
we der iæmer li chen chlag. daz Grabe ist
lære. owe miner tag. Zwev schol mir min
leben. daz ich den niht vin den mag den ich
suche. daz ist mines herzen chlag. Durch
got ir frowen helfet chlagen minn lait. ich gie
schowent diz grab der sælichait. Der mich er
lost von den sun den mein den han ich verlozen. des
muz ich immer traurich sein. We mir daz
ich ie wort geboren daz was ein vil unsælich zeit.
wie han ich in verlozen zu dem alle mein fraude
lait. Vil suzzer christ wo bist du nu. daz ich dich

nihet vinden mag . aller miner freuden war du
ein vil riechter ostertach Iam pcessit dnica
visio . que stans cantat ad mariam .
Mulier quid ploras quem queris . Maria .
Domine si tu sustulisti eum dicito mi ubi posuisti
eu 7 ego eu tollam. Tc secedt paululu dnica p. s3
maria plus qrendo cantat tethunice melo
dia . Qua pacta . dnica p. red. 7 cantat .
Maria . Respondz . R [illegible]
qui dicitur magister . Dns v. P [illegible]
[illegible] suffragia [illegible]
communia sed p [illegible] Maria .
Sancte [illegible] Jtm do. v. H [illegible]
[illegible] hoc est [illegible] que [illegible]
[illegible] Maria .

234

K. Gesellschaft d. Wiss. in Göttingen, Festschrift 1901.

Reprod. v. J. B. Obernetter, München.

Bruchstücke indischer Schauspiele

in

Inschriften zu Ajmere.

Von

F. Kielhorn.

Mit 4 Tafeln.

Vor etwa zehn Jahren fand ich unter mir von Dr. FLEET übersandten Papieren des im Jahre 1893 verstorbenen Sir A. CUNNINGHAM Abklatsche (pencil-rubbings) zweier zu Ajmere in Rājputānā aufbewahrter Steininschriften, die Bruchstücke von zwei sonst nicht bekannten indischen Schauspielen enthalten. Noch ehe ein von mir für den Indian Antiquary[1] über diese beiden Inschriften geschriebener Aufsatz erschienen war, schickte mir Herr RAMCHANDRA DUBE in Ajmere Abklatsche einer Anzahl anderer Inschriften[2], von denen zwei neue, wichtige Theile derselben Schauspiele enthielten. Später hat Dr. FÜHRER Abdrücke der in Ajmere befindlichen Inschriften angefertigt[3] und es mir durch Uebersendung derselben ermöglicht, die Fragmente eines der beiden Schauspiele in den Nachrichten dieser Gesellschaft (1893, S. 552 ff.) nahezu vollständig herauszugeben. Da diese Inschriften einzig in ihrer Art und für das Prākrit von einiger Wichtigkeit sind, ist es immer mein Wunsch gewesen, zuverlässige Photolithographien derselben zu veröffentlichen. Dass ich dies jetzt thun kann, verdanke ich besonders Herrn E. W. SMITH, Archæological Surveyor N. W. Provinces and Oudh, der auf die Anregung meines Freundes Dr. HULTZSCH die Güte gehabt hat, mir im Museum zu Lucknow befindliche, zum Theil sehr gute Abklatsche zur Verfügung zu stellen.

Diese Inschriften befinden sich auf vier Platten von polirtem Basalt, die im Jahre 1875 oder 1876 bei einer Reparatur der Arhai-din-ka Jhonpra Moschee in Ajmere entdeckt wurden und jetzt in derselben Moschee in hölzernen Kisten aufbewahrt werden.

---

1) Siehe Ind. Ant. XX, 201 ff.

2) Darunter befindet sich eine 27 Zeilen enthaltende schöne grosse Inschrift, die offenbar den Anfang eines Lobliedes auf die Familie der Cāhamānas enthält. Ausser dieser und den oben erwähnten Inschriften enthält die Sammlung 15 Fragmente von Praśastis von Königen und noch ein ganz kleines Bruchstück des Harakeli-nāṭaka. Es scheint mir zweifellos, dass Nachgrabungen in Ajmere viele andere Inschriften an's Tageslicht fördern würden.

3) Siehe Annual Progress Report of the Archæol. Survey Circle N. W. Provinces and Oudh, for the year ending 30th June, 1893, S. 9. Die dort gegebene Beschreibung der Inschriften ist meinem Aufsatze im Ind. Ant. entnommen.

Platte I enthält 38 Zeilen Schrift auf einem Raume von 90 × 55 cm. Sie hat, wie hier und bei den anderen Platten aus den Photolithographien zu ersehen ist, mehrere Brüche oder breite Risse, durch die im Ganzen etwa 25 Silben zerstört oder unleserlich geworden sind. Die Höhe der Buchstaben beträgt etwa 1 cm.

Platte II enthält 37 Zeilen Schrift auf einem Raume von 106 × 58 cm. Sie ist in mehrere Stücke zerbrochen, wodurch die Schrift besonders in den Zeilen 19—21 arg gelitten hat. Die Zahl der zerstörten oder unleserlichen Silben ist etwa 100. Die Höhe der Buchstaben beträgt auch hier etwa 1 cm.

Platte III enthält 41 Zeilen Schrift auf einem Raume von 94 × 64 cm. Durch die Risse, die sie enthält, und durch Abbröckelungen in den ersten Zeilen sind etwa 70 Silben zerstört oder unleserlich geworden. Die Höhe der Buchstaben beträgt etwa 11 mm.

Platte IV enthält 40 Zeilen Schrift auf einem Raume von 100 × 58½ cm. An der oberen rechten Ecke des Steins fehlt ein grosses Stück, mit dem 18—20 Silben der Schrift am Ende jeder der Zeilen 1—12, und von 17 bis zu einer Silbe an den Enden der Zeilen 13—23 verloren gegangen sind; im Ganzen fehlen etwa 320 Silben. Die Höhe der Buchstaben beträgt durchschnittlich 9—10 mm., in der letzten Zeile 11 mm.

Die technische Ausführung der Inschriften zeugt von grosser Sorgfalt und ist in jeder Hinsicht vortrefflich. Die Schrift unterscheidet sich nur wenig von der modernen Nāgarī. Von seltener vorkommenden Buchstabenzeichen bietet sie das des *jihvāmūlīya* in *dhātuḫ=kas-tvaṃ*, Pl. IV, Z. 27, und das Zeichen für *jh*[1] in *jhaṃkṛtānāṃ*, III, 32. Sie wurde geschrieben und eingehauen von dem Gelehrten Bhāskara, einem Sohne des Mahīpati und Enkel des Govinda, aus einer Familie von Hūṇa Fürsten; siehe II, 37; III, 41; IV, 38. Das Datum, das er IV, 38 für die Beendigung der vierten Inschrift giebt, ist in allen Einzelheiten correct und entspricht Sonntag, dem 22. November 1153 nach Chr.

Die Sprache der Inschriften ist, wie in anderen indischen Schauspielen, Sanskrit und Prākrit. Die in den Platten I und II vorkommenden Prākritstellen sind ziemlich umfangreich, die in denselben angewandten Dialecte die Śaurasenī, Māgadhī und Māhārāṣṭrī. Gleich nach meiner Entdeckung der Inschriften theilte mir Prof. PISCHEL mit, dass die Prākritformen in denselben im Ganzen genau zu Hemacandra's Regeln stimmen; später hat Dr. STEN KONOW dies in den Gött. gel. Anz. 1894, S. 478 ff. im Einzelnen nachgewiesen; auch haben die hier vorkommenden, irgendwie bemerkenswerthen Formen einen Platz in Prof. PISCHEL's Grammatik der Prākrit-Sprachen gefunden. Nach Prof. PISCHEL's Urtheil, Gramm. § 11, sind diese Bruchstücke trotz aller Fehler „von grösster Wichtigkeit für die Māgadhī, die nur hier uns in einer Gestalt überliefert ist, die mit den Regeln der Grammatiker übereinstimmt." Die Platten III und IV enthalten sehr wenig Prākrit, in Śaurasenī und Māhārāṣṭrī.

---

1) In *jjhijjaī* (für *jhijjaī*), II, 2, und *jjhaṃkṛtir-* (für *jhaṃkṛtir-*), III, 28, hat der Schreiber fälschlich das Zeichen für *jjh* statt des einfachen *jh* gebraucht.

Zur Orthographie des Sanskrit ist im Verhältniss zu anderen Inschriften nur Weniges zu bemerken. Der Schreiber ist so sorgfältig gewesen, dass er in allen vier Platten nur eine einzige Silbe (*ta* in *tanubhṛḥ* für *tanubhṛtaḥ*, IV, 36) ausgelassen hat. Der Laut *b* ist überall durch den Buchstaben *v* bezeichnet. Für *niṣkram* finden wir überall *niḥkram*, z. B. in *niḥkrāntāḥ*, I, 32, *niḥkrāṃte*, I, 37, *niḥkrāṃtaḥ*, II, 7; ebenso *ḥ* für *ṣ* in *duḥprekṣyaṃ*, I, 12, *niḥparicchado*, I, 15, *dhanuḥpāṇī*, III, 27, und *niḥkāmaḥ*, III, 40. Der dentale Sibilant ist statt des palatalen gebraucht in *citrasālikā*, I, 24, *rasanām=*, II, 35, *prakāsaṃ*, III, 18, *ākāse*, III, 22 und 38, *āsleṣa-*, III, 30, *svās-* (für *śvās-*), III, 36, *svāpadān=*, IV, 6, *vasitari*, IV, 7; umgekehrt haben wir *Kailāśa* statt des gewöhnlichen *Kailāsa*, IV, 37. Schreibarten wie *satva*, *datvā* für *sattva*, *dattvā*, und *ujvala* für *ujjvala*, sind auch anderwärts so gewöhnlich, dass sie kaum der Erwähnung bedürfen; seltener ist *paryanya* für *parjanya*, das sich IV, 20 findet. In etwa ein Dutzend Fällen sind die Wohllautsregeln nicht beobachtet worden. — Was die Prākritstellen betrifft, so sind einige der in denselben vorkommenden Fehler (wie *ṭṭhāṇe* statt *ṭhāṇe*, I, 3, *pacakkhāiṃ* statt *paccakkhāiṃ*, I, 8, *Nomālie* statt *Ṇomālie*, I, 33 und 34, *kiṇṇa* statt *kiṃ ṇa*, I, 34) gewiss auf Rechnung des Schreibers zu setzen. Da derselbe seiner Arbeit aber im Allgemeinen ausserordentlich grosse Sorgfalt gewidmet hat, müssen wir für die Mehrzahl der Verstösse gegen die Regeln der Grammatiker gewiss die Verfasser selbst verantwortlich machen. Wo solche Verstösse vorkommen, habe ich deshalb in meiner Abschrift der Texte, statt zu verbessern, gewöhnlich auf die entsprechenden Regeln in Prof. PISCHEL's Grammatik verwiesen.

Die Platten I und II enthalten Bruchstücke eines von dem als *Mahākavi* bezeichneten Gelehrten SOMADEVA zu Ehren des Cāhamāna Königs VIGRAHARĀJA von Śākambharī verfassten Schauspiels, betitelt LALITAVIGRAHARĀJA-NĀṬAKA. Platte I giebt in Z. 1—32 einen grossen Theil (bis zum Schluss) des ersten Acts, und in Z. 32—38 den Anfang des zweiten Acts; Platte II in Z. 1—12 einen Theil (bis zum Schluss) des dritten Acts, und in Z. 12—36 den Anfang des vierten Acts.

Die Platten III und IV enthalten Bruchstücke des von dem *Mahārāja* oder *Mahārājādhirāja* VIGRAHARĀJADEVA von Śākambharī selbst zu Ehren des Gottes Śiva verfassten HARAKELI-NĀṬAKA. Platte III giebt in Z. 1—24 einen Theil (bis zum Schluss) des *Liṅgodbhava* betitelten zweiten Acts, und in Z. 24—40 den Anfang des dritten Acts; Platte IV einen Theil des *Krauñcavijaya* betitelten fünften und letzten Acts, bis zum Schluss des Schauspiels.

Der in dem ersten der beiden Schauspiele erwähnte Feldzug des Königs VIGRAHARĀJA gegen die Turuṣkas (oder Muhammedaner) zeigt, dass der genannte König identisch ist mit dem VĪSALADEVA-VIGRAHARĀJA, von dem wir eine Inschrift aus dem Jahre 1164 nach Chr. besitzen[1], und dass deshalb die Inschriften, für die uns

1) Siehe Ind. Ant. XIX, 215 ff.

der Schreiber ein Datum aus dem Jahre 1153 nach Chr. gegeben hat, während der Regierung dieses Königs in Stein eingehauen sein müssen.

Meine Umschrift der Texte schliesst sich genau den Originalen an. Hinzugefügt habe ich ausser einigen nothwendigen Verbesserungen nur die Sanskrit-Uebersetzung der Prākritstellen und Verweise auf Prof. PISCHEL's Grammatik der Prākrit-Sprachen (bezeichnet mit P.) und Dr. STEN KONOW's Bemerkungen in den Gött. gel. Anz. 1894, S. 478 ff.

A. Lalitavigraharāja-nāṭaka.

Platte I.

1. nidhātuṃ niyatyā
nyastā tanvī sakṛd-anubhavasy-ādhvani svapnajasya |
tac-ciṃtābhis-tad-ayam-adhunā bhāvito bhāvan-ātmā
hetuḥ sūte diśi vidiśi tāṃ jāgrato-py-agrato me ||

sakhedaṃ || āścaryam-āścaryaṃ ||

Smita-jyotsnā-sāraṃ dadhad-api tad-āsy-eṃdum-uditaṃ
sakhe cetaś-citraṃ nipatati mahāmoha-

2. timire |
sudhā-vīci-snigdhaiḥ snapitam-api tan-netra-valitair-
vvapur-mme sarvv-āṃgaṃ kalayati ca saṃtāpam-adhikaṃ ||

Vidū || [(a)]Vayassa[1] maha hiayaṃ tujjha[2] a dāva ekkaṃ jjeva[3] | tuha uṇa bhūri-bhāvaṇāṇuvaṃdha-paravvase hiae ṇicca-saṇṇihida jjeva[3] sā maacchī | tā tae paccakkhī-kadā mae vi kādavva

3. jjeva[3] tti juttaṃ bhodi | tadhāvi maha asaṃjāda-taddaṃsaṇassa kade kaṃpi taddaṃsaṇovāyaṃ maṃtehi[4] ||

Rājā || Vayasya || yadi te kautukam-asti tadā samālikhya darśayām-*īti citre likhitvā darśayati* ||

Vidū || *citra-phalakam-ādāya nirikṣya* [|| *] [(b)]Vayassa ṭṭhāṇe[5] jādāsaṃgosi || *punar-avalo-*

(*a*) Vayasya mama hṛdayaṃ tava ca tāvad-ekam-eva | tava punar-bhūri-bhāvan-ānubandha-paravaśe hṛdaye nitya-saṃnihit-aiva sā mṛgākṣī | tasmāt-tvayā pratyakṣīkṛtā may-āpi kartavy-aiv-eti yuktaṃ bhavati | tath-āpi mam-āsaṃjāta-tad-darśanasya kṛte kam-api tad-darśan-opāyaṃ mantrayasva ||

(*b*) Vayasya sthane jāt-āsaṅgo-si ||

---

1) Zu *vayassa, hiayaṃ* u. s. w. für *vaassa, hiaaṃ* u. s. w. vgl. Konow, S. 480, P. §. 187.
2) P. § 11, S. 9, Z. 2; § 421, S. 297. 3) P. § 11, S. 9, Z. 2; § 95.
4) Ursprünglich *maṃtehiṃ*, geändert zu *maṃtehi*. 5) Lies *ṭhāṇe*.

4. *kya* ‖ [(a)] kadhaṃ siloo vi ṇimmāya[1] lihido | *iti vācayati* ‖
Svapne prāg=avalokit=āsi sutanu prāptair=mmay=ojjāgaraiḥ
[so]=py=aṃtarvvitat-ārativyatikaraiḥ paścād=abhūd=durllabhaḥ |
paśyaty=asta-rasāṃtaraṃ tu vidhṛta-dhyānapravaṃ(baṃ)dhaṃ tvayi
svāṃtaṃ tvanmayam=eva viśvam=adhunā dhatte tu no nirvṛtiṃ ‖

5. Vidū ‖ [(b)]Vayassa asacca jjeva[2] dāva atthā siviṇae viloijjaṃti[3] | kāiṃpi uṇa jahatthāiṃ[4] pi vatthurūvāiṃ siviṇae pekkhijjaṃti[5] | Aṇiruddheṇa khu[6] Ūsā tāe a so sacco jjeva siviṇae diṭṭho tti evaṃvihā vuttaṃtā edihāsiāṇaṃ kadhāhiṃ suṇīyaṃti | tā jaī esā

6. vi suṃdarī saccā sulahā ābhādi tā juttā tattha de āsattī | aṇṇadhā uṇa kitti[7] appā[8] āyāsīyadi | adhavā saccā sulahā a sā avassaṃ saṃbhāvīyadi jjeva | ṇa hu[9] sā asaccā huvaṃtī[10] tae suddha-hiaeṇa ṇikkāraṇaṃ siviṇae pekkhīyadi | eriso a aṇurāo samatthassa de kadhaṃ

7. ṇipphalo saṃbhāvīyadi ‖

Rājā ‖ Vayasya sā saty=eti kathaṃ vijñātuṃ pāryate ‖

Vidū ‖ *sotprāsaṃ* ‖ [(c)]Vayassa | ṇaṃ bhaṇāmi puhavītala-ṇihidāiṃ dhaṇiāṇaṃ dhaṇāiṃ tadhā tamapasara-[11]duppeccha-[12]peraṃtesu pura-vahiṭṭhidesu uvavaṇesu addharatta-vihidāiṃ coriā-suradāiṃ pi jāva tu-

8. mhārisāṇaṃ cāra-ṇayaṇāṇaṃ mahīvadīṇaṃ pacakkhāiṃ[13] huṃti[14] | kiṃ uṇa ṇa saala-loa-loaṇāṇaṃdaṇāiṃ paaḍāiṃ kāmiṇi-rayaṇāiṃ[15] ‖

Rājā ‖ Vayasya kim=ayam=upahāsaḥ samāśvāsanaṃ vā ‖

Vidū ‖ [(d)]Ṇaṃ saccaṃ jjeva[16] edaṃ | tā kiṃ ettha uvahāseṇa āsāsaṇeṇa vā | (‖)

(*a*) kathaṃ śloko=pi nirmāya likhitaḥ ‖

(*b*) Vayasya asatyā eva tāvad=arthāḥ svapne vilokyante | kāny=api punar=yathārthāny=api vasturūpāṇi svapne prekṣyante | Aniruddhena khal=Ūsrā tayā ca sa satya eva svapne dṛṣṭa ity=evaṃvidhā vṛttāntā aitihāsikānāṃ kathābhiḥ śrūyante | tasmād=yady=eṣ=āpi sundarī satyā sulabh=ābhāti tad=yuktā tatra ta āsaktiḥ | anyathā punaḥ kimity=ātm=āyāsyate | athavā satyā sulabhā ca s=āvaśyaṃ saṃbhāvyata eva | na khalu s=āsatyā bhavantī tvayā śuddha-hṛdayena niṣkāraṇaṃ svapne prekṣyate | īdṛśaś=c=ānurāgaḥ samarthasya te kathaṃ niṣphalaḥ saṃbhāvyate ‖

(*c*) Vayasya | nanu bhaṇāmi pṛthivītala-nihitāni dhanikānāṃ dhanāni tathā tamaḥprasara-duṣprekṣa-paryanteṣu pura-bahiḥsthiteṣ=ūpavaneṣv=ardharātra-vihitāni caurikāsuratāny=api yāvad=yuṣmādṛśānāṃ cāra-nayanānāṃ mahīpatīnāṃ pratyakṣāṇi bhavanti kiṃ punar[=na] sakala-loka-locan-ānandanāni prakaṭāni kāminī-ratnāni ‖

(*d*) Nanu satyam=ev=aitat | tasmāt=kim=atr=opahāsen=āśvāsanena vā ‖

---

1) P. S. 400, Z. 6. 2) P. § 95. 3) P. § 535. 4) Konow, S. 479; P. § 203. 5) P. § 535. 6) P. § 94, S. 81, Z. 19. 7) P. § 428, S. 304, Z. 3. 8) Was auf dem Stein steht, sieht wie *apyā* aus. 9) P. § 94. 10) P. § 476, S. 338, Z. 2. 11) Lies *tamappasara-*; P. § 11. 12) P. § 84; vgl. § 321. 13) Lies *paccakkhāiṃ*; P. § 11. 14) P. § 476. S. 338, Z. 11. 15) P. § 132. 16) P. § 11, S. 9, Z. 2; §. 95.

Nepathye ||

Phalaṃ ka-

9. rmm-ānusāreṇa bhāvayan=bhavināṃ prabhuḥ |
Śaṃbhuḥ śubhāya me bhūyād=bhaktānām=abhaya-pradaḥ ||

Rājā || *śrutvā* || *vilokya saharṣaṃ* || [Va]yasya pāṃtha iva ko=pi dṛśyate || yaḥ ||
Avirata-[pa]thi-prasthān-otthām=imāṃ kṛśatā-sakhīṃ
drg-anabhimatāṃ kṛtsnaṃ vyāpya sthitāṃ vapur=aśriyaṃ |
dadhad=api vahann=etad=vrā(brā)hmaṃ mahaḥ

10. sphuṭam=adbhutaṃ
jagad=api jayaty=ākṛty=aiva pratīta-guṇodayaḥ ||
tad=duḥkhitam=api me hṛdayam=etasya darśanena sukhita[m=e]va varttate ||

Tataḥ praviśati pāṃthaḥ ||

Pāṃthaḥ || Śru[taṃ] mayā yathā kila puraḥsthitam=idam=ev=odyānam=alaṃkurvvann=āste Śākaṃbharī-nareṃdro Vigraharāja iti tato yady=a-

11. paricitatvān=na nivārye tadā kṛtārthayāmi tad-avalokanena cakṣuṣī || *puro=valokya* || *sānaṃdaṃ* || diṣṭyā dūrāpas[āri]ta-samasta-parijano dvi-traiḥ praṇayibhir=upe[to]=sy=aiva samullasita-kusum-āmoda-medurita-Malayamāruta-samṛddher=ghanatama-cchāyā-pariṇāha-manohara-samunnate-

12. r=nūtana-vakulasya talam=alaṃkurute devo Vigraharājaḥ ||
Ayaṃ duḥprekṣyaṃ[1] ca prathita-jagad-ānaṃdam=api ca
prabhūtaṃ vi(bi)bhrā[ṇa]s=tad=idam=asamaṃ dhāma kim=api |
satāṃ saṃtrāṇāya vyat[i]karita-mārttaṃḍa-tuhina-
dyuti-jyotiḥ kāṃtaṃ jayati jagatī-maṃḍana-maṇiḥ ||
Yam=utko=smi draṣṭuṃ namad-amara=koṭīra-

13. vilasan-
maṇi-śreṇī-śāṇ-ojvala[2]-caraṇapīṭh-ārppita-padaṃ |
prabhoś=Caṃḍībharttus=tribhuvana-pates=tasya kṛpayā
nṛpaṃ saṃ[vī]kṣy=ainaṃ jani-phalam=avāpto=smi sakalaṃ ||

Rājā || *[saṃ]jñayā pratīhāram=ādiśati* | (||)

Pratīhāraḥ [||*] Ārya ita itaḥ [||*]

Pāṃthaḥ | (||) *upasṛtya* | Svasti samast-āvani-rakṣā-puṇya-bhāja-

14. nāya bhavate bhūpāya ||

Rājā || Namo viduṣe ||

Pāṃthaḥ || Śarad-iṃdu-dyuti-svacchair=ddaś=āpi satataṃ di[śaḥ |]
.[3] . . . d-yaśaḥ-pūrair=ddūram=unnamita-śriyaḥ ||

Rājā || *svagataṃ* || Aho sātiśaya-puṇya-pariṇatyā mahatām=evaṃvidhānām=api darśanaṃ na durllabhaṃ || *prakāśaṃ* || *āsanaṃ pradāpya* | *sa-*

1) Lies *duṣprekṣyaṃ*. 2) Lies *-ojjvala-*. 3) Lies *bhavanti tvad-*(?).

15. *vinayaṃ* ‖ vidvan=kuta iyaṃ yātrā kathaṃ vā sātiśaya-guṇ-o[ttare]=py=avatāre [1]niḥ[paricchado=si । kva vā gaṃtavyaṃ] ।

Vrā(brā)hmaṇaḥ ‖ Mahārāja ‖

Tarkkār=ïti prasiddhaṃ jagati nirupamaṃ sthānam=asti dvijānāṃ
tasmin=niḥśeṣa-vidyā-vasatir=adhigata-vrahmatatv-āvavodhaḥ [2] ।
tātaḥ saṃjātavān=me di-

16. śi diśi sudhiyaḥ prakrame yat-kathānāṃ
[sarvve=py]=ānaṃda-vāṣpa-prasara-bhara-bhṛt-āpāṃga-bhājo bhavaṃti ‖

tasmiṃś=ca ‖

Tāte [ga]tavati svarggam=aśeṣa-viduṣāṃ gurau ।
s=āpi kv=āpi śuc=e[va] śrīḥ prayātā tasya veśmanaḥ ‖

ahaṃ tu tāta-śoka-śaṃkubhir=nnirbhidyamāna-marmmā ‖

Vṛddhāṃ tāṃ jananīṃ śiśūn=api su-

17. tān=sādhvīm=a[pi] — ◡ —
— — [na]nya-samāśrayān=api vahūn[3]=vaṃdhūn=vihāy=ādhunā ।
taṃ draṣṭuṃ calito=smi viśva-bhuvana-prāraṃbha-rakṣā-vyaya-
vyāpāra-prabhavaṃ prabhuṃ sumanasām=īśaṃ Prabhāsa-sthitaṃ ‖

Rājā । (‖)Vidvan ।

Viracitam=ucitaiḥ purātanais=taiḥ
sukṛta-cayair=idam=atra darśanaṃ te ।
niravadhi-śubha-

18. saṃpadāṃ [nidānaṃ]
[sa]phalayati sma mam=aitad=ādhipatyaṃ ‖

kiṃtv=ārya ‖ tvad-abhidhāna-śravaṇena śrotra-vṛttim=api kṛtārthayitum=icchāmaḥ ‖

Vipraḥ ‖ *savrīḍaṃ* ‖ Deva ‖

Viśv-o[tsa]va-nidānasya sadyaḥ saṃdarśanāt=tava ।
prāpt-aśeṣa-śubh-ānaṃdaṃ Śubhānaṃdaṃ pratīhi māṃ ‖

Rājā ‖ Ārya ‖ tatra

19. sad-deśe saṃbhūtena prabhū[tā]nāṃ ca vidyānāṃ bhājanen=aitāvaṃtaṃ deśam=āgatena ca kiṃ kim=apy=adbhutam=avaloki[ta]m=iha bhavatā ‖

Śubhānaṃdaḥ ‖ Jagad-vismayadāyi-guṇa-gaṇaṃ bhavaṃtam=ālokya kiṃ nāma n=ādbhutam=avalokitaṃ ‖ *smṛtim=abhinīya sānaṃdaṃ* ‖ mahārāja ‖ dvitīyaṃ c=ādbhutaṃ dṛ-

20. ṣṭaṃ yathā [|*] ast=īta uttarasyāṃ diśi[4] Iṃdrapuraṃ nāma nagaraṃ । tatra ca tad-upāṃta-vartti vinidr-eṃdīvara-vanam=udbhinn-āṃbhoja-vraja-virājitam=apāram=aparam=iva pārāvāraṃ vasaṃta-samaya-suṃdaraṃ sarovaram=avalokituṃ tatratyasya rājño Vasaṃtapālasya putrī pracuratara-turaṃga-vāra-parivṛtāṃ gṛ-

21. hīta-vividh-āyudha-puruṣa-saṃgha-saṃrakṣitāṃ saviśeṣa-maṃḍanāṃ kariṇīm=ārūḍhā vividh-ālaṃkāra-bhūṣit-ābhinavāraṃbha-yauvan-odbhāsit-ādbhuta-rūpa-ramaṇī-

---

1) Lies *niṣpari*°. 2) Lies *-brahmatattv-āvabodhaḥ*. 3) Lies *bahūn=baṃdhūn=*. 4) Lies *diś=Iṃdra*°.

yābhir-bhūyasībhiḥ sakhībhir-upetā yatr-āhaṃ nitya-karmma kurvvann-asmi tatr-āgatavatī | āgatya ca tīre samuttīrya māṃ praṇanāma | a-

22. haṃ tu tasyās-tena vinayena pramudita-manā āśiṣaṃ pradāya [tāṃ ni]puṇataraṃ ciraṃ nirīkṣitavān | kiṃ va(ba)hunā ||

Mukhāt-tasyāḥ padmaṃ niyatam-anukaṃpāṃ mṛgayate
dhruvaṃ tal-lāvaṇyād-abhilaṣati bhāgaṃ himaruciḥ |
tad-aṃgānāṃ kāṃtyāḥ kanakam-upameyaṃ tu bhavituṃ
sphuṭaṃ bhūyo bhūyaḥ pra-

23. viśati hutāśasya jaṭharaṃ ||

api ca ||

Suvyakta-stanamaṃḍala-dvayam-uro n-ā[dy-ā]pi na vrīḍayā
vā(bā)la-krīḍitam-āvṛtaṃ smita-sudhā-siktā na [vā]cāṃ tatiḥ |
na spaṣṭa-trivalī-ta[raṃ]ga-vibhavo madhya-pradeśas-tath-āpy-
astraṃ jaitram-iti Smareṇa manasi nyastaṃ tadīyaṃ vapuḥ ||

atha kācit-tad-anuca[rī]

24. mūrtt-eva Ratis-tvaritatara-turaṃgam-ādhirūḍhā paścād-āgatya tām-uktavatī | bhartṛdāri[ke] tvāṃ devī samādiśati yathā || abhinava-nirmmita-citrasā(śā)likā-praveśa-lagnaṃ pratyāsannaṃ varttate | tat-satvaram-āgamyatām-iti || tataḥ sā tad-ākarṇṇya tath-aiva nagaraṃ praviṣṭavatī ||

Rājā || *svagataṃ* | A-

25. ho nu khalv-āścarya-paraṃparā-va(ba)hulo jīvalokaḥ | yato mayā tāvad-ākāra-jita-jagat[ītala]vartti-sakala-nārījanam-avalokitaṃ svapne kanyā-ratnaṃ | ayaṃ ca vivu(bu)dh-āgraṇ[īḥ] Śubhānaṃdo-pi tad-anūna-guṇam-aparam-api strī-ratnam-ācaṣṭe || manye c-āsaṃsāram-asamāpta-prakarṣa-paraṃpar-aiva jaga-

26. ti sraṣṭuḥ sṛṣṭiḥ || *prakāśaṃ* || vidvan || tvādṛśām-api dṛśām-āścarya-dāyi nārī-rūpam-asmān-api dra[ṣṭuṃ s]otkaṃṭhayati ||

Śubhānaṃdaḥ || Mahārāja kim-atr-āpi durllabham-ānīyatāṃ sa-citropakaraṇaṃ tal-likhanāya phalakaṃ ||

Rājā || *tathā kārayati* ||

Śubhānaṃdaḥ || *likhitvā darśayati* ||[1]

27. Rājā || *vilokya svapna-dṛṣṭāṃ pratyabhijñāya* || *sānaṃdādbhutaṃ* || *svagataṃ* || Āścaryam-āścaryaṃ ||

Sarvve-pi drutam-etad-aṃga-niviḍa-śleṣ-ābhilāṣ-āṃkura-
vrāten-eva samaṃtato-py-avayavā ro[m-o]dgamen-āṃcitāḥ |
saṃprāpt-āvasaro mam-aiṣa bhajati vyaktiṃ cirāt-saṃcito
vāṣpāṃbhaḥ-prasara-cchalena ca dṛśor-asyāṃ di-

28. dṛkṣā-rasaḥ ||

tad-idānīṃ sātirekayoḥ sukha-duḥkhayor-aṃtare tiṣṭhāmi || *prakāśaṃ* || aho k-āpy-apar-aiv-eyaṃ saudarya-rekhā |

---

1) Dies Interpunktionszeichen steht am Anfange der folgenden Zeile.

Sājātye=py=upalāmtarāt=khalu janair=mmāṇikya-khaṃḍasya ca
śrīkhaṃḍasya ca yāvad=atra viditaṃ kāṣṭhāṃtarād=aṃtaraṃ |
ślāghyād=apy=ucitair=gguṇaiḥ kṣiti-bhuvo niḥśeṣa-nārījanā-

29. l=lāvaṇy-aika-vidhāv=ih=āpi vidadhe dhātrā tath=aiv=āṃtaraṃ ||
api ca ||

Smita-bhrūbhaṃg-ādyaiḥ kila harati ci[ttaṃ] śaśimukhī
svarūpākhyānatvād=iha tu na hi te ke=pi likhitāḥ |
ta[th=ā]py=ākāro=yaṃ jita-Kusumavāṇa-praṇayinī-
vapuḥ-saumdarya-śrīr=bhramayati munīnām=api manaḥ ||

ūrdhvam=ava-

30. *lokya* || vidvan=saṃvṛtto madhyāhnaḥ || tathā hi ||
Samastasy=āpy=ūrdhve vilasati dinānām=adhipatau
kṣa[ṇaṃ] maṃdībhāvaṃ nayati turaga-śreṇim=Aruṇaḥ |
anuṣṭhāsyan=mādhyaṃdinam=atha [vi]dhiṃ śiṣya-nivaho
vihāya svādhyāyaṃ namati ca guror=aṃhri-yugalaṃ ||

tato bhavadbhir=apy=asmat-parijana-saṃnidhā-

31. [pi]ta-samasta-sopakaraṇa-parijanam=asman-nirddiṣṭaṃ pratīhāreṇa nivedayiṣyamāṇam=āvāsam=adhiṣṭhāya vimucyatām=adhva-śramaḥ | kiyaṃtam=api kālaṃ sva-saṃvāsena c=āsmāka[m=a]pi śubh-ānaṃdau pradāy=asmad-anumatair=bhavadbhiḥ śrī-Somanāthadevo draṣṭavyaḥ ||

Śubhānaṃdaḥ || Yad=āha mahīpa-

32. [ti]ḥ ||

Rājā || *Vidūṣakaṃ prati* || Vayasya vrajāmo devārccan-ādi-kṛtyāya ||

Vidū || [(a)]Jaṃ vayasso āṇavedi || *iti niḥkrāntāḥ*[1] *sarvve* ||

|| Iti mahākavi-paṃḍita-śrī-Somade[va]-viracite Lalitavigraharāj-ābhidhāne nāṭake prathamo=ṃkaḥ samāptaḥ ||

Tataḥ praviśataś=ceṭyau ||

33. [2]E[kā] || [(b)]Halā Nomālie[3] | bhaṭṭidāriā Desaladevī kiṃ karedi ||

Dvitīyā || [(c)]Sahi Suṃdarie | ahiṇava-ṇimmidaṃ citta-sāliaṃ pekkhaṃtī ciṭṭhadi | (||)

Suṃdarikā || [(d)]Halā kiṃ kiṃ ta[ttha] pekkhidavvaṃ vatthu ālihidaṃ ||

Navamālikā || [(e)]Sahi jaṃ kiṃpi saṃsāre sāradaraṃ āsi vaṭṭadi ya ||

(*a*) Yad=vayasya ājñāpayati ||
(*b*) Sakhi Navamālike | bhartṛdārikā Desaladevī kiṃ karoti ||
(*c*) Sakhi Sundarike | abhinava-nirmitāṃ citra-śālikāṃ prekṣamāṇā tiṣṭhati ||
(*d*) Sakhi kiṃ kiṃ tatra prekṣitavyaṃ vastv=ālikhitam ||
(*e*) Sakhi yat=kim=api saṃsāre sārataram=āsīd=vartate ca ||

---

1) Lies *niṣkrāntāḥ*. 2) Das *e* von *ekā* steht am Ende von Z. 32. 3) Lies *Nomālie*.

Sumdarikā ||

34. (a)Nomālie[1] | keṇa uṇa tārisaṃ cittaṃ ālihidaṃ | (||)

Navamālikā | (||) (b)Suṃdarie kiṇṇa[2] jāṇasi Ṇiuṇa-ṇāmaṃ cittaaraṃ | so khu[3] parisīlid-āsesa-desaṃtara-vvavahāro raaṇa[4]-tta[ya . ı] gihīda[5]-saala-purāṇa-vuttaṃto a ||

Suṃdarikā || (c)Sahi Ṇomālie saṃpadaṃ jara-jajjarassa tassa kadhaṃ nā-[6]

35. meṇa vva kajjeṇa vi ṇiuṇattaṇaṃ ||

Navamālikā || (d)Halā ṇaṃ bhaṇāmi vā(bā)lattaṇādo vi ṇiraṃtaravbhā(bbhā)sappaariso jarājaṇidaṃgavialattaṇāṇaṃ pi taruṇo jjeva bhodi ||

Suṃdarikā || (e)Sahi tumaṃ dāṇi kahiṃ calidāsi ||

Navamālikā || (f)Sahi bhaṭṭidāriatthaṃ Caṃdasehara-ghariṇī-ca-

36. laṇaccā-ṇimittaṃ caṃpaa-kusumāiṃ avaciṇeduṃ ||

Suṃdarikā || (g)Sahi pasīdadu[7] se bhaavadī Sasisehara-vallahā aṇurūva-vallaha-dāṇeṇa ||

Navamālikā || (h)Tumaṃ uṇa kattha [ca]lidāsi ||

Suṃdarikā || (i)Sahi ahaṃ pi bhaṭṭidāriāe guruaṇa-pāavaṃdaṇaṃ kāduṃ pesidā | taṃ kadua bhaṭṭi-

37. dāriaṃ Desaladeviṃ daṭṭhuṃ gacchaṃtī ciṭṭhāmi ||

Navamālikā || (k)Halā tā gaccha tumaṃ | ahaṃ pi patthudaṃ karemi ||

iti niḥkrāṃte[8] [|| *] *Viṣkaṃbhakaḥ* ||

(a) Navamālike | kena punas=tādṛśaṃ citram=ālikhitam ||

(b) Sundarike kiṃ na jānāsi Nipuṇa-nāmānaṃ citrakaram | sa khalu pariśīlit-āśeṣa-deśāntara-vyavahāro ratna-traya . . gṛhīta-sakala-purāṇa-vṛttāntaś=ca ||

(c) Sakhi Navamālike sāmprataṃ jarā-jarjarasya tasya kathaṃ namn=eva kāryeṇ=āpi nipuṇatā ||

(d) Sakhi nanu bhaṇāmi bālatvād=api nirantar-ābhyāsa-prakarṣo jarā-janit-āṅga-vikalatvānām=api taruṇa eva bhavati ||

(e) Sakhi tvam=idānīṃ kva calit=āsi ||

(f) Sakhi bhartṛdārik-ārthaṃ Candraśekhara-gṛhiṇī-caraṇārcā-nimittaṃ campaka-kusumāny=avacetum ||

(g) Sakhi prasīdatv=asyai bhagavatī Śaśiśekhara-vallabh=ānurūpa-vallabha-dānena ||

(h) Tvaṃ punaḥ kva calit=āsi ||

(i) Sakhi aham=api bhartṛdārikayā gurujana-pādavandanaṃ kartuṃ preṣitā | tat-kṛtvā bhartṛdārikāṃ Desaladevīṃ draṣṭuṃ gacchantī tiṣṭhāmi ||

(k) Sakhi tad=gaccha tvam | aham=api prastutaṃ karomi ||

---

1) Lies *Ṇomālie*. 2) Lies *kiṃ ṇa*. 3) P. § 94. 4) P. § 132. 5) Konow, S. 481; P. § 564. 6) Lies *ṇā-*. 7) Konow, S. 480. 8) Lies *niṣkrānte*.

Tataḥ praviśati ci[tram=avalo]kamānā sapa[1] . . . . . *ladevī citrakaraś=ca* ||

Desala || [(a)] Mahābhāa kiṃ uṇa eaṃ[2] louttara-suṃdarattaṇ-āṇaṃdiāse-[3]
38. sa-loa-loaṇaṃ diṭṭha-sa[ṃ]haṭṭha[ṃ] dīsaī[4] ||

Citra || Bhartṛdārike | idam=anupama-rāmaṇīyak-ā[rhaṃ] tridivasadām=ucitaṃ sadaḥ sudharmmā | ayam=api sa [hi] . . . .

[Desala ||] *namasyati* | *anyato=valokya* || [(b)]Mahābhāa ko eso viviha-raaṇa[5]-gaṇa-bhūsiavbhaṃ[6]-

Platte II.

1. vāṃchitānāṃ
vihita iva hitānām=aṃtike durllabhānāṃ |
tad-abhayam=avivekaṃ śāśvata[ṃ] svāvavo(bo)dha[ṃ]
k[im=a]pi padam=avāpy[=ai]v=āham=āsaṃ kṛtārthaḥ ||

atha ||

Kim=api niviḍa[ṃ] vrīḍā-cchannaṃ prakāma-manoharaṃ
[pra]kaṭitavatī s=āpi prema prabhūtatamaṃ mayi |
yad=aśanir=iva krūraḥ prauḍhaṃ jvalann=iva pāvakaḥ
skhalad=iva muhuḥ śa-
2. lyaṃ svāṃte tanoty=adhunā rujaṃ ||

Saśi || *sānaṃdaṃ* || [(c)] Deva diṭṭhiā pasaṇṇaṃ bhaavadā vihiṇā va[lla]heṇa a || acchariaṃ 2

Daṃsaṇa-suhaṃ pi aṇisaṃ patthijjaī jeṇa dullahaṃ jassa |
so vi hu jaī tassa kae jjhijjaī[7] tā kiṇṇa[8] pajjattaṃ ||

dāṇi[9] jaṃ bhaṭṭidāriāe tārisa-kilesāṇala-saṃtāva-paraṃparāe e-
3. risassa a ṇia-ppasāa-vilasidassa aṇurūaṃ taṃ aīreṇa jjeva kijjadu[10] || jado ||

(*a*) Mahābhāga kiṃ punar=etal=lokottara-sundaratv-ānandit-āśeṣa-loka-locanaṃ dṛṣṭa-saṃhṛṣṭaṃ (?) dṛśyate ||

(*b*) Mahābhāga ka eṣa vividha-ratna-gaṇa-bhūsit-ābhyaṃ-

(*c*) Deva diṣṭyā prasannaṃ bhagavatā vidhinā vallabhena ca | āścaryam=āścaryam |
Darśana-sukham=apy=aniśaṃ prārthyate yena durlabhaṃ yasya |
so=pi khalu yadi tasya kṛte kṣīyate tat=kiṃ na paryāptam ||
idānīṃ yad=bhartṛdārikāyās=tādṛśa-kleśānala-saṃtāpa-paraṃparāyā īdṛśasya ca nija-prasāda-vilasitasy=ānurūpaṃ tad=aciren=aiva kriyatām | yataḥ |
Prabala-pavanaugha-durdhara-dāvānala-kavalanaṃ taru-varā api |
na sahanta eva kiṃ punaḥ sukumāraṃ mālatī-kusumam ||

---

1) Lies *saparijanā Desaladevī*. 2) P. § 426. 3) P. § 203. 4) P. § 541. 5) P. § 132. 6) Lies *-bhūsiabbhaṃ-*; P. §. 203. 7) Lies *jhijjaī*. 8) Lies *kiṃ ṇa*. 9) Konow, S. 480; P. § 144. 10) P. § 547, S. 375, Z. 3.

Pavala-pavaṇoha-duddhara-dāvāṇala-kavalaṇaṃ taru-varā vi |
ṇa sahaṃti ccia kiṃ uṇa somālaṃ māladī[1]-kusumaṃ ||
ahaṃ tu erisaṃ devīyam=aṇurāam=eārisaṃ[2] ca siviṇaa-saṃvihāṇaaṃ ṇiveiya āsāsaemi sapa-

4. riaṇaṃ bhaṭṭidāriaṃ ||

Rājā || *svagataṃ* ||

Sa prauḍha-prasaraḥ priyā-viraha-jo duḥkh-augha-dāvānalo
viṣvag=vāg-amṛtair=mukh-aṃvu(bu)da-tatair=yen=ādya nirvvāpitaḥ |
āḥ kaṣṭaṃ sudhay=eva nirmmita-tanos=tasy=ādhun=opasthitaḥ
ko=py=etasya sumānuṣasya virahaḥ soḍhuṃ kathaṃ yāsyati ||
prakāśaṃ || sakhi Śaśiprabhe saṃprati pri-

5. yatamā-viraha-duḥkha-dāvānalas=tvad-viyoga-prava(ba)la-prabhaṃjana-vega-śata-mukhīkṛtaḥ kavalayann=imaṃ deha-viṭapinaṃ kathaṃ śakanīyaḥ soḍhuṃ || tato yāvat-priyā-samāgamo bhavati tāvad=atr=aiva tiṣṭhatu bhavatī || tatra tu tvadīya-kalyāṇa-pravṛtty-upavṛṃhitām=ātmanaḥ kuśala-vārttāṃ nivedayitum=ātmīyāṃ sakala-viśraṃ-

6. bha-bhuvaṃ Kalyāṇavatīṃ nāma preṣayiṣyāmaḥ ||

Śaśiprabhā || [(a)]Jaṃ devo āṇavedi ||

Rājā || Kaḥ ko=tra bhoḥ kaḥ ko=tra ||

Praviśya puruṣaḥ || [(b)]Āṇavedu bhaṭṭā ||

Rājā || Bhadra asmad-vacanād=abhidhīyatāṃ mahāmātyaḥ || yathā saṃnidhāpit-āśeṣa-śayan-āsana-bhāṇḍ-ādy-upakaraṇaṃ tāṃvū(bū)la-kusuma-karppūra-vilepana-vasa-

7. n-ādi-samast-opabhogya-vastu-saṃpannaṃ sa-parijanāyāḥ Śaśiprabhāyāḥ sthity-ucitaṃ saṃpāday=āvāsa-bhavanam=iti ||

Puruṣaḥ || [(c)]Jaṃ devo āṇaved= *iti niḥkrāṃtaḥ*[3] ||

Rājā || Śaśiprabhe ||

Sā kalpadruma-maṃjar=īva hi mama smera-smarāgni-jvara-
jvālā-dhyāmalitair=mmanoratha-śatair=bhṛṃgair=iv=āliṃgitā |
āḥ kaṣṭaṃ ha[takai?]-

8. r=vvidher=vvilasitair=durvvāta-vegair=iva
krūrair=vyākulatāṃ va(ba)lena gamitā tanvī kathaṃ sthāsyati ||
Vidūṣakaṃ prati || vayasya samāhūyatāṃ Kalyāṇavatī ||

---

ahaṃ tv=īdṛśaṃ devasy=ānurāgam=etādṛśaṃ ca svapna-saṃvidhānaṃ nivedy=āśvāsayāmi sa-parijanāṃ bhartṛdārikām ||

(*a*) Yad=deva ājñāpayati ||
(*b*) Ājñāpayatu bhartā ||
(*c*) Yad=deva ājñāpayati ||

---

1) Konow, S. 479; P. § 204, S. 147, Z. 19. 2) Lies *devīaṃ aṇurāaṃ eārisaṃ*; vgl. P. § 11. 3) Lies *āṇavedi* || *iti niṣkrāntaḥ*.

Vidū ‖ [(a)]Hı hı jāṇe vayassena vvavasidaṃ[1] ṇia-vivāha-kajjeṇa | tā amhāṇaṃ cira-vaḍḍhidā dāṇi phalaṃtu khaṃḍa-laḍḍuāiṃ maṇoraha[2]-ddumā [‖ *]

9. *ity=uktvā nihkramya*[3] *Kalyāṇavatyā saha praviśati* ‖

Rājā ‖ Kalyāṇavati ih=āsane[4] upaviśyatāṃ ‖

Kalyāṇa ‖ *tathā karoti* ‖

Rājā ‖ *Kalyāṇavatyāḥ Śaśiprabhā - svarūpam - āgamana - prayojanaṃ ca sarvvaṃ nivedya* [‖ *] Kalyāṇavati vraja tvam=avanipater=Vvasantapālasya putrım=asmad-vacanād=anumodayitum=ā-

10. rādhayituṃ ca ‖ idaṃ=c=āsmat-saṃdiṣṭaṃ rājaputrı śrāvayitavyā ‖

Drutataram=itaḥ kāṃte viśvaiḥ samaṃ vahir=iṃdriyaiḥ
kvacid=api mano=smākaṃ nıtaṃ tvayā prathamaṃ haṭhāt |
anujigamiṣor=jjıvasy=aitāny=ath=āsya Śaśiprabhā-
vacana-vihitād=āśā-taṃtor=abhūd=avalaṃva(ba)naṃ ‖

idaṃ c=āgrataḥ karttavyam=asmadıyaṃ ‖

11. vijñapanıyā rājaputrı yathā Turuṣkeṃdra-vigraha-prasaṃgena drutataram=ev=āgatya devi bhavatıṃ prasādayiṣyāmaḥ ‖ yatas=Turuṣkarājo=py=asmān=prati pracalitaḥ śrūyate ‖

Kalyāṇavatı ‖ [(b)]Jaṃ devo āṇavedi ‖

Rājā ‖ Vayasy=āsmad-vacanād=ucyatāṃ mahāmātyo yath=edam-idam-upāyan-ādy-ucit-opakaraṇa-

12. saṃpannā kṛtvā sa-tvaraṃ preṣyatāṃ Kalyāṇavatı ‖

Vidū ‖ [(c)]Jaṃ vayasso bhaṇedi ‖ *iti Kalyāṇavatyā saha* [*ni*]*ḥkrāntaḥ*[5] ‖

Rājā ‖ Śaśiprabhe āvāsaṃ gatvā vyapagat-ādhva-śramā bhavatu bhavatı ‖ vayam-api mādhyāhnikaṃ vidhātum=uttiṣṭhāma *iti sarvve niḥkrāntāḥ*[6] ‖

‖ Tṛtıyo=ṅkaḥ samāptaḥ ‖

Tataḥ pra-

13. *viśato vaṃdinau* ‖ [7]

Vaṃdinau ‖ [(d)]Eśe śe Śāyaṃbhalıśala-śivila-ṇiveśe ‖ edaśśiṃ alaśkiyyamāṇa[8]-payyaṃde[9] kadhaṃ [lā]ulaṃ yāṇidavvaṃ ‖ *puro=valokya* ‖ vayaśśa eśe kevi cale vva[10] dıśadi | tā imādo edaśśa śivilaśśa śśalūvaṃ[11] lāulaṃ ca yāṇiśśamha ‖

(*a*) Hı hı jāne vayasyena vyavasitaṃ nija-vivāha-kāryeṇa(°ryam) | tad=asmākaṃ cira-vardhitā idānıṃ phalantu khaṇḍa-laḍḍukāni manoratha-drumāḥ ‖

(*b*) Yad=deva ājñāpayati ‖

(*c*) Yad=vayasyo bhaṇati ‖

(*d*) Eṣa sa Śākambharıśvara-śibira-niveśaḥ | etasminn=alakṣyamāṇa-paryante kathaṃ rājakulaṃ jñātavyam ‖ vayasya eṣa ko=pi cara iva dṛśyate | tad=asmād=etasya śibirasya svarūpaṃ rājakulaṃ ca jñāsyāvaḥ ‖

---

1) Lies *vavasidaṃ*. 2) Konow, S. 479; P. § 203. 3) Lies *niṣkramya*. 4) Lies *=āsana*. 5) Lies *niṣkrāntaḥ*. 6) Lies *niṣkrāntāḥ*. 7) Statt *vaṃdinau* ‖ *vaṃdinau* ‖ hat das Original *vaṃdinau* ‖ *2*. 8) P. §§ 11, 535. 9) P. § 275. 10) P. § 143, S. 111, Z. 5. 11) Lies *śalūvaṃ*; P. § 11.

Tataḥ praviśati caraḥ ||

Caraḥ || [(a)]Aścaliyaṃ 2 aho Viggahalāa-

14. ṇaleśala-śilīṇaṃ avayyaṃdadā[1] || *puro=valokya* || amhadeśīya vva[2] kevi puliśā peśkiyyaṃdi[3] | yāṇ[e] vaṃdīhiṃ edehiṃ huvidavvaṃ[4] | (||)

Vaṃdinau | (||)[(b)]Bhadda amhāṇaṃ Tuluśkāṇaṃ deśīye vva[2] tumaṃ peśkiyyasi[3] | tā kadhehi Cāhamāṇa-śivila-śalūvaṃ lāulaṃ ca ||

Caraḥ || [(c)]Śuṇādha le vaṃdiṇo śuṇādha | hage Tuluśkalāeṇa

15. Śāaṃbhalīśalaśśa śivilaṃ peśkiduṃ peśide | taṃ ca dūśaṃcalaṃ | yado tatthastehiṃ idale puśc aṃde[5] vi ṇi[liśkaṃ]de vi a palakīye tti yāṇiyyadi[6] | tadhāvi mae kiṃpi kiṃpi pacakkhīkadaṃ[7] | (||)

Vaṃdinau | (||)[(d)]Aścaliaṃ 2 kadhaṃ bhadda tattha uvastidāṇaṃ cadulide aṇuaṃ pi tae laśkidaṃ ||

Caraḥ || [(e)]Suṇādha[8] le vaṃdiṇo ya-

16. dhā mae taṃ śivilaṃ ṇilūvidaṃ | hage khu[9] śili-Śomeśalaevaṃ peśkiduṃ vaññaṃdaśśa[1] śaśtaśśa[10] milide milia a ettha paviśiūṇa[11] bhiśkaṃ paśtiduṃ[12] lagge | tado yaṃ yaṃ yāṇidaṃ taṃ taṃ tumhāṇaṃ yahastaṃ[13] kadhīyadu || maa-vāli-ṇijjhala[13]-kalāla-kaḍastalāṇaṃ kaliṃdāṇaṃ dāva śahaśśaṃ | tulaṃgāṇaṃ u-

---

(*a*) Āścaryam=āścaryam | aho Vigraharāja-nareśvara-śrīṇām=aparyantatā || asmad-deśīyāv=iva kāv=api puruṣau prekṣyete | jāne vandibhyām=etābhyāṃ bhavitavyam ||

(*b*) Bhadra āvayos=Turuṣkayor=deśīya[14] iva tvaṃ prekṣyase | tasmāt=kathaya Cāhamāna-śibira-svarūpaṃ rājakulaṃ ca ||

(*c*) Śṛṇutaṃ re vandinau śṛṇutam | ahaṃ Turuṣkarājena Śākambharī-śvarasya śibiraṃ prekṣituṃ preṣitaḥ | tac=ca duḥsaṃcaraṃ | yatas=tatrasthair=itaraḥ pṛcchann=api nirīkṣamāṇo=pi ca parakīya iti jñāyate | tath=āpi mayā kim=api kim=api pratyakṣīkṛtam ||

(*d*) Āścaryam=āścaryam | kathaṃ bhadra tatr=opasthitānāṃ catura-svabhāve(?)=ṇukam=api tvayā lakṣitam ||

(*e*) Śṛṇutaṃ re vandinau yathā mayā tac=chibiraṃ nirūpitam | ahaṃ khalu śrī-Someśvaradevaṃ prekṣituṃ vrajataḥ sārthasya milito militvā c=ātra praviśya bhikṣāṃ prārthayituṃ lagnaḥ | tato yad=yaj=jñātaṃ tat=tad=yuvayor=yathārthaṃ kathyatām | mada-vāri-nirjhara-karāla-kaṭasthalānāṃ karīndrāṇāṃ tāvat=sahasram | turaṅgāṇāṃ punar=lakṣam | narāṇāṃ punar=yuddha-kṣamāṇāṃ daśa lakṣāṇ=īti | kiṃ bahunā jalpitena | tasya kaṭakasya pārśva-sthitaḥ sāgaro=pi śuṣko bhavati || etac=ca tad=rājakulam ||

---

1) P. § 275. 2) P. § 143, S. 111, Z. 5. 3) P. § 11, S. 9, Z. 8; (lies *peśkīaśi*). 4) P. § 476, S. 338, Z. 3.
5) Ursprünglich *puścaṃdo vi ṇi[liśkaṃ]do*, aber *o* beide Male zu *e* verändert. Vgl. P. § 275.
6) P. § 11, S. 9, Z. 9. 7) Lies *pacca°*, und vgl. Konow, S. 479; P. § 11, S. 9, Z. 9.
8) Lies *śuṇādha*. 9) P. § 94, Z. 7.
10) Ursprünglich *śāśtaśśa*, aber zu *śaśtaśśa* verändert; vgl. P. § 290. 11) Konow, S. 480; P. § 584.
12) Ursprünglich *pāśtiduṃ*, aber zu *paśtiduṃ* verändert; vgl. P. § 290.
13) Konow, S. 479; P. § 11, S. 9, Z. 10. 14) Dies ist kein correctes Sanskrit.

17. ṇa laśkaṃ | ṇalāṇaṃ uṇa yujjha[1]-śkamāṇaṃ daha laśkāiṃ ti || kiṃ va(ba)huṇā yaṃpideṇa | taśśa kaḍaaśśa pā[śa]-stide śāale vi śuśke bhodi | *vā(bā)hum-utkṣipya* [| *] edaṃ ca taṃ lāulam-[2] *iti darśayati* ||

Vaṃdinau || [(a)]Śāhu le calā śāhu ||

Carah || [(b)]Ale le vaṃdiṇo | cilaṃ khu me ṇia-stāṇādo ṇiśśalidaśśa | tā ha-

18. ge vaññāmi ||

Vaṃdinau || [(c)] Gaśca le calā gaśca | (||) *iti caro nihkrāntah*[3] ||

Vaṃdinau || *purato gatv=āvalokya* || [(d)]Taṃ ṇidaṃ[4] lāula-duvālaṃ tā idha stidā eva[5] ṇia-lāa-ppahāvaṃ payāsemha[6] || *punar-avalokya* || *sānaṃdaṃ* || eśe śe Śāaṃbhalīśale astāṇa-stide pulado dīśadi ||

Tatah praviśati rājā vibhavataś-ca parivārah ||

19.

Rājā || *svagataṃ* || Aho vaicitryaṃ ||

Ādāv-amṛtamay-āṃvu(bu)dhi-vigāhana-pratimam=avanipati-duhituh |
smaraṇaṃ davadahan-odara-nipāta-nibham=agrato bhavati ||

viciṃtya || s[ā] . . . . punah sulabh[=e]va darśit[ā] . . . .

20. tathaṃ v=eti nirddhāritapūrvvaṃ | tath=āpi tāvad-vyavasito=smi | (||)

Vaṃdināv-upasarppatah ||

Ekah || [(e)] Idale vi hu[7][dhala]ṇīśā śe dhalaṇīśe Tuluśkalāe vi |
īśi[ṃ]mittā vi gottagiliṇo[8] ka[ṇ] . . . . [||]

Dvitīyah || . . . . [(f)] [la?] māhaṇatisteśu liuṇaliṃda . . [|]
. . . . .

21. ṇīo puṇo vi viśiūṇa[9] ṇiggamaṇaṃ ||

Punah prathamah || [(g)] Śaalaya ekkapaīve Tuluśkalāe tti śaccaaṃ ṇe[daṃ] | idala-ṇalavadi . . . . ||

(*a*) Sādhu re cara sādhu ||

(*b*) Are re vandinau | ciraṃ khalu me nija-sthānān-nihṣrtasya | tasmād-ahaṃ vrajāmi ||

(*c*) Gaccha re cara gaccha ||

(*d*) Tan-nv=idaṃ rājakula-dvāraṃ tasmād=iha sthitāv-eva nija-rāja-prabhāvaṃ prakāśayāvah || eṣa sa Śākambharīśvara āsthāna-sthitah purato dṛśyate ||

(*e*) Itare=pi khalu dharaṇīśāh sa dharaṇīśas-Turuṣkarājo-pi | . . . . . gotragirayah . . . .

(*f*) . . . . . . brāhmaṇa-tīrtheṣu ripu-narendra . . . . . punar-api viṣṭvā nirgamaṇam ||

(*g*) Śakalaka(?) eka-pradīpas-Turuṣkarāja iti satyaṃ nv=etat | itara-narapati . . . .

---

1) Konow, S. 479; P. § 11, S. 9, Z. 10. 2) Lies *lāulaṃ*. 3) Lies *niṣkrāntah*.
4) P. § 174 und § 429, S. 305, Z. 13. 5) P. § 11, S. 9, Z. 11; §§ 95, 336. 6) Lies *paāśemha*.
7) P. § 94. 8) Ursprünglich *gottā*°, aber zu *gotta*° verändert. 9) P. § 584.

Punar-dvitīyah ‖ [(a)] Paḍhamaṃ . . . . . paścā aste vi gālave hi . . ।
kadalośe hu[1] ṇaliṃdā yaī deve . . ṇāhivadı ‖

Vigraharājadevaḥ ।(‖)

22. *pratīhāram-ākārya* । Pratīhāra । dāpyatām-etayor-yathā-dīyamānaḥ kanaka-vasan-ādis-tyāgaḥ ‖

Pratīhāraḥ ‖ Yad-ādiśati deva *iti vaṃdibhyāṃ saha nihkrāntaḥ*[2] ‖

Rājā ‖ Aho n-ādy-āpy . . . py-āgato Hammīra-kaṭak-āvāsa-svarūpa . . . kaḥ ‖

Praviśya caraḥ ‖ [(b)]Jayadu 2 devo । deva deveṇa Hammīra-kaḍa-

23. a-vuttaṃtaṃ jāṇiduṃ parassiṃ diṇe pesido saṃpadaṃ āado mhi ‖

Rājā ‖ Bhadra kathaya kiyat-Turuṣkeśvara-śivi(bi)raṃ kutra c-eti ‖

Caraḥ ‖ [(c)] Deva ‖

Agahida[3]-gaa-raha-turaa-ppavīra-saṃkhaṃ a[ṇā]a-peraṃtaṃ ।
amuṇida[3]-pavesa-ṇiggama-maggaṃ riurāiṇo kaḍaaṃ ‖

āvāso uṇa kalle ido Vavveraādo joa-

24. ṇa-ttae āsi । ajja uṇa teṇa jjeva sivireṇa samaṃ āacchiūṇa[4] taṃ ido joaṇekkeṇa āvāsidaṃ pekkhiūṇa[4] āado mhi ‖

Rājā ‖ Bhadra kīdṛśī punas-tatra kiṃvadaṃtī ‖

Caraḥ ‖ [(d)]Deva jujjhatthaṃ saalāiṃ pi seṇṇāiṃ saṇṇaddhāiṃ kāriūṇa[4] ettomuhaṃ calaṃteṇa Hammīreṇa tumhāṇaṃ pāse keṇa

25. vi vaaṇeṇa dūdo pesidavvo tti kehiṃpi jaṇehiṃ jaṃpijjadi[5] ‖

Rājā ‖ Bhadra gaccha tvaṃ viśrāmāy-*eti caro nihkrāṃtaḥ*[2] ‖

Rājā ‖ Kaḥ ko-tra bhoḥ kaḥ ko-tra ‖

Praviśya puruṣaḥ ‖ [(e)]Eso mhi āṇavedu devo ‖

Rājā ‖ Āhūyatāṃ mātulaḥ Siṃhava(ba)lo rājā ‖

(*a*) Prathamaṃ . . . . . paścād-arthe-pi gaurave hi . . ।
kṛta-roṣaḥ khalu narendra yadi devaḥ . . n-ādhipatiḥ ‖

(*b*) Jayatu jayatu devaḥ । deva devena Hammīra-kaṭaka-vṛttāntaṃ jñātuṃ parasmin-dine preṣitaḥ sāmpratam-āgato-smi ‖

(*c*) Deva
Agṛhīta-gaja-ratha-turaga-pravīra-saṃkhyam-a[jñāta-]paryantam ।
ajñāta-praveśa-nirgama-mārgaṃ ripurājasya kaṭakam ‖
āvāsaḥ punaḥ kalya ito Bavveraād(?)-yojana-traya āsīt । adya punas-ten-aiva śibireṇa samam-āgamya tad-ito yojan-aiken[6]-āvāsitaṃ prekṣy-āgato-smi ‖

(*d*) Deva yuddhārthaṃ sakalāny-api sainyāni saṃnaddhāni kārayitv-aitad-abhimukhaṃ calatā Hammīreṇa yuṣmākaṃ pārśve ken-āpi vacanena dūtaḥ preṣayitavya iti kair-api janaiḥ kathyate ‖

(*e*) Eṣo-smi ājñāpayatu devaḥ ‖

---

1) P. § 94. 2) Lies *niṣkrāntaḥ*. 3) Konow, S. 479; P. § 204. 4) Konow, S. 480; P. § 584. 5) P. § 585. 6) Für *yojanen-aiken-*.

Puruṣaḥ ‖ (a) Jaṃ devo āṇavedi ‖ *iti nihkrāṃtaḥ*[1] ‖

Tataḥ pra-

26. *viśati Siṃhava(ba)laḥ* ‖

Rājā ‖ *sādaram=āsanaṃ pradāpya* ‖ *sarvvaṃ vṛttāṃtaṃ nivedya* [‖*] Mātula kim=idānīṃ vidheyaṃ ‖

Siṃhava(ba)laḥ ‖

Tair=mmātaṃgair=haribhir=api tais=tair=bhaṭ-aughair=anīkaṃ
Hammīrasya prasarad=akhilāṃ medinīm=āvṛṇotu ‖
vīrair=etais=tad=api samarāt=tvat-pratāpa-pravṛddhi-
prāpt-otsāhair=iha na hi bhave-

27. t=tāvakaiḥ kṛtyam=anyat ‖

Rājā ‖ *maṃtriṇaṃ Śrīdharaṃ prati* ‖ Bhavatām=atra kiṃ pratibhāti ‖

Śrīdharaḥ ‖ Deva ‖

Vīrāṇāṃ ca vipaścitāṃ ca gaṇanāsv=ādyas=tvam=ev=ādhunā
vidvadbhir=gganito=si tena bhavataḥ kv=āpy=asti na dvāparaḥ ‖
kiṃtv=ātmīyatayā vidheyam=adhunā yat=pṛṣṭam=asmādṛśāṃ
sva-prajñām=anusṛtya tat=kathayatāṃ

28. kṣaṃtavyam=īśa tvayā ‖

Rājā ‖ Mahāmate=smākaṃ tvam=eva maṃtriṇām=agraṇīs=tat=kim=evam=abhidhīyate ‖

Śrīdharaḥ ‖ Deva saty=upāyāṃtara-saṃbhave yuddham=anupāya iti dharmm-ārtha-śāstra-vidāṃ samayaḥ ‖

Rājā ‖ Bhāved=evaṃ yady=upāyāṃtaram=atra syāt ‖ kiṃca ‖ durātmānaṃ Mleccha-rājaṃ praty=upāyāṃtar-ānusaraṇe ma-

29. hatī vrīḍā ‖

Śrīdharaḥ ‖ Deva tath=āpi jagad-ekavīreṇa Hammīreṇ=āsaṃkhya-sainya-svāminā saha yuddh-āvataraṇaṃ katham=anumanyāmahe ‖

Rājā ‖ Akīrttiḥ k=āpy=uccaiḥ suhṛd-abhayadāna-vrata-hatis=
tathā dhvaṃsas=tīrtha-dvija-sumanasāṃ vīrya-vigamaḥ ‖
mam=aiteṣu vyasteṣv=api [bhṛśam=a]sahyeṣu sakalān=
imān=aṃgī-

30. karttuḥ kathayata vidheyaṃ kim=asubhiḥ ‖

Siṃhava(ba)laḥ ‖ Mahārāja ‖

Svayaṃ ced=urvvīśaiḥ samitiṣu mahā-sāhasa-rasair=
ajasraṃ yoddhavyaṃ tad=iha karaṇīyaṃ kim=aparaiḥ ‖
saśastrair=nniḥsaṃkhyair=vvijita-va(ba)hu-saṃkhyaiś=ca subhaṭair=
mmad-āndhair=mmātaṃgaiḥ pavana-javanair=vvājibhir=api ‖

Api [ca ‖]

(*a*) Yad=deva ājñāpayati ‖

---

1) Lies *niṣkrāntaḥ*.

Kṣātraṃ dhāma tav=edam=adbhutatamaṃ tva-
31. t-saṃnidhi-sthāyināṃ
vīrāṇāṃ tanuṣu dhruvaṃ pariṇataṃ yāsyaty=asaṃkhyātatāṃ ।
dīpād=ekata eva [bha]dra timira-pradhvaṃsa-dhīraṃ ma[ha]ḥ
svīkurvann=iha hi pradīpa-nivaho dṛṣṭāṃtatām=āśritaḥ ॥

Api ca ॥ Yudhyase svayam=eva tvaṃ sannidhi-sthe=pi cen=mayi ।
dakṣiṇa-kareṇa sva-vā(bā)hū ni[rddi]śya ।
tad=doṣṇor=ddhig=imaṃ bhāraṃ dhanuṣi śrāṃ-
32. tayor=vṛthā ॥

Praviśya pratīhāraḥ ॥ Deva Turuṣkarājena prahitaḥ praśāṃta-veṣaḥ ko=pi viśiṣṭa iva pumān=saparicchado dvāri samāgatas=tiṣṭhati ॥

Rājā ॥ *Siṃhava(ba)la-Śrīdharāv=uddiśya* । Kim=ih=āpi tena praveṣṭavyaṃ ॥

Tau dvāv=api ॥ Ko doṣo rāja-sadanaṃ h=īdaṃ tat=prayojan-ānurodhataḥ sarvvair=api praveṣṭavyam=eva ॥

33. [Rājā] ॥ *pratīhāraṃ prati* ॥ Praveśaya tarhi drutaṃ ॥

Pratī ॥ Yad=ādiśati deva *iti nirggatya dūtena saha praviśati* ॥

Dūtaḥ ॥ *samaṃtato=valokya* ॥ *sānaṃdaṃ* ॥ Aho sarvv-āṃga-suṃdarābhir=vvibhūtibhiḥ saṃpūrṇṇaṃ rāja-maṃdiraṃ ॥ tathā hi ॥

Iha kari-nikarair=ih=āyudh-āḍhyaiḥ puruṣa-varair=iha vārasuṃdarībhiḥ ।
iha vi-
34. ⏑⏑⏑—⏑ bhir=nnareṃdra-praṇayi-janair=iha rājate nṛpa-śrīḥ ॥

puro rājānam=avalokya ॥ *sānaṃdādbhutaṃ* । aho sakala-jana-vilakṣaṇaḥ ko=py=ayam=apūrvva ev=āsya nṛpateḥ sanniveśaḥ ॥ *vimṛśya* ॥ athavā ॥ ayaṃ tāvad=akhilam=api rāja-maṃḍalam=atiśeta eva prabhāvena । kiṃtv=apareṣām=api rājñāṃ kṛte [n=āv]i[ṣ]ṇuḥ(?)pṛ-
35. .... eva paurāṇikaḥ pravādaḥ ॥ katham=aparathā teṣām=idaṃ vaiśvarūpyaṃ ॥ tathā hi ॥

Cārāḥ kārya-vilokana-śravaṇayoś=cakṣuḥ-śrutī vāg=vayaṃ
vaktuṃ saṃdhi-virodha-karmma samara-krīḍāsu vīrāḥ karāḥ ।
kṛty-ākṛtya-vivecana-vyatikare san-maṃtriṇo mānasaṃ
hasty-aśvaṃ kramituṃ payodhi-rasa(śa)nām=etāṃ mahī-
36. –⏑– ॥

... ho vyāhata-vidheya-dvay-opasthānena paryākulo=smi ॥ tathā hi ॥

Sāmarthyaṃ yadi na prabhor=abhidadhe yāsyaṃti tad-vidviṣaḥ
saṃdheyatvam=asādhvasāḥ katham=atha prakhyāpaye
। *Vigraharājam=uddiśya* ॥
syāt=tadā ।
ākṛty=aiva vibhāvyamāna ⏑⏑ [kaṃ] dhām=edam=āvirbhavat-
kopaṃ kasya vidheyam=ity=ubhaya-
37. Mahīpati-sutena paṃḍita-Bhāskareṇa svayam=ālikhy=otkīrṇṇāni[1] akṣarāṇi ॥

1) Lies *=otkīrṇṇāny=*.

B. Harakeli-nāṭaka.

Platte III.

1. r-odvahane-pi vega-vaibhavāy-edṛ[śā] . . . . . [nir]māṇ[e]na . . kara-kalevara-bhāra-pīḍitasy-āpi [pra] . . . . yojana-sahasrā ga[tiḥ] ||

Śrīkaṃṭhaḥ || Manye liṃga-vaibhavam-apy-anena karmaṇā kṛtam-adūr-ā[ṃ]taraṃ Śāṃrggapāṇinā[1] | bhadra | tataḥ ||

2. Kuṃbhodaraḥ || Atha tena nirmmāṇa-kāyena tābhyā[ṃ ca] [jñāna?]-kriyā-śaktibhyāṃ tena ca prākāmyena[2] tadvidhen-ādhyava[sā] . . . . . [ṇa?] icchānuvidhāyi-carācareṇa prayatamānen-āpy-āścaryam-āścaryam-akṛtārthena nivṛttaṃ || sa eṣa nirmmāṇa-kāyam-apahāya pūrvva-kāyam-āvi-

3. śya[3] ita ev-ābhivartate ||

Tataḥ praviśati Garuḍadhvajaḥ ||[4]

Garuḍadhvajaḥ || Aho liṃgasya mahimā yan-mayā[5] evaṃvidhen-āpi asya [j] . . . tram-āsāditaṃ || *Tataḥ Śiva-liṃga-vaibhav-ānubhava-saṃtuṣṭaḥ sva-saṃvedana-siddhān-sva-guṇān-Maheśvare satyāpayati* ||

Namo-stv-anaṃtāya sahasra-mūrttaye
sahasra-
4. pād-akṣa-śir-oru-vā(bā)have |
sahasra-nāmne puruṣāya sātva[6] te
sahasra-koṭī-yuga-dhāriṇe namaḥ ||

Maheśvaro-*pi Garuḍadhvaja-prema-bhūmānam-ātmany-avalokya svasmād-ananyaṃ taṃ manyamāno* namo-stv-anaṃtāy-*ety-ādinā ślokena stauti* || *parāmṛśya* [|| *] yuktam-etat ||

Parāt-parataraṃ yāṃti
5. Nārāyaṇa-parāyaṇāḥ |

---

1) Lies *Śārṅga°*. 2) Lies *prākāmyeṇa*. 3) Lies *śy-eta*.
4) Statt *Garuḍadhvajaḥ* || *Garuḍadhvajaḥ* || hat das Original *Garuḍadhvajaḥ* || *2*.
5) Lies *-may-aivaṃvidhen-āpy-*. 6) Ursprünglich *sāsva*, aber zu *sātva* verändert; lies *sāttva*.

Viṣṇuḥ ‖ *saparāmarśaṃ* ‖

na te tatra gamiṣyaṃti ye dviṣanti Maheśvaraṃ ‖

Śrīkaṃṭhaḥ ‖ Vra(bra)hman tvam=apy=asmacchirobhūṣaṇa-sitakiraṇa-kal-ālaṃkṛtāṃ diśaṃ gaccha ‖

Vra(bra)hmā ‖ Yad=āha deva *iti niḥkrāṃtaḥ*[1] ‖

Bhṛṃgī ‖ *ūrddhvam=avalokya* ‖ Āścaryam=āśca-

6. ryaṃ ‖ sitacchada-pakṣirājam=āruhya daśasāhasra-yojanaṃ śarīram=adhyāsīnaḥ Kamalayonir=utpapāt=ātra ca valakṣapakṣa-vihagacakravarttī mano=pi karacapeṭikayā sparddhamānaḥ piva(ba)nn=iva viyad-vaibhavaṃ kalayann=iv=[o]rddhva[ṃ] digvadhūkeśapāśaṃ vegam=āsthitaḥ | tataś=ca

7. kuto=pi pramādāl=liṃga-śirastaḥ patitā Ketakī va(ba)hubhiḥ kalpair=vāyavīyaṃ yogam=ārūḍhasya Vra(bra)hmaṇaḥ kara-kacchapikām=āsāditavatī ‖ putri śrāṃte kuto=s=īti Vra(bra)hmaṇā pṛṣṭā pramādāl=liṃga-śirasaḥ skhalitā kalpa-śatena tvat-samīpaṃ prāpt=āsmi tad=alam=ane[n=ā]śa-

8. ky-ārohaṇa-vyavasāyena yat=sāvayavaṃ tad=aṃtavad=iti nyāyād=viśeṣataś=ca mad-vacanād=dṛṣṭa-liṃgāṃtena bhavatā purato māṃ nivedya tūṣṇīm=āsitavyam=iti Ketakyā saha saṃvidaṃ kṛtvā [sa] eṣa Viriṃcir=ita ev=ābhivarttate ‖

Tataḥ praviśya Vra(bra)hmā Ketakīṃ nive[da]yati ‖

9. Rudraḥ ‖ *sakrodhaṃ* ‖ Kim=etat ‖

Vra(bra)hmā ‖ Idam=etal=liṃgaśiro-rūpād=avadher=iyam=ih=eti ‖

Rudraḥ ‖ *sakrodhaṃ* ‖ Aho satyam=api cchalena malinayati ‖ *ūrddhvam=avalokya* ‖ kiṃ kriyatāṃ ‖ *karṇṇaṃ dattvā* ‖ kim=āttha ‖ daṃḍaḥ ‖

Rudraḥ ‖ *Vra(bra)hmāṇaṃ prati* ‖ *saśiraścālaṃ* ‖

Mā [de]vīḥ śira-

10. sā na rohati punaḥ kasy=āpi lūnaṃ śiraḥ

prākāmyāya sukhāya c=ādya bhavatā datto jalasy=āṃjaliḥ ‖ (|)

Vra(bra)hmā ‖ Bhagavan liṃgaśiraḥ-praṇayinīṃ Ketakīm=ādāya prāptaṃ māṃ katham=anyathā saṃbhāvayasi ‖

Rudraḥ ‖ *punar=ūrddhvam=avalokya* ‖

atyākṣīd=ahaha svayaṃ katham=i[da]ṃ satyaṃ Saro-

jāsanaḥ

11. satya-svena lunīhi tena sahasā vā(bā)leya-vaktraṃ Vidheḥ ‖

Ketakīṃ prati ‖ tvam=apy=asatye datt-ānumatiḥ punar=asman-mauli- me[la]ka-pratiṣṭhāṃ n=ānubhaviṣyasi ‖ *sva-kare Vra(bra)hma-śiro=valokya* ‖ *savismayaṃ* ‖

Chinnaṃ śīrṣaṃ Kamalavasater=vrā(brā)hmaṇasy=eti pāṇāv=

āsmāke=pi tridaśa-

12. pariṣat=paśyatu prāptam=etat |

puṇyaṃ pāpaṃ mama vaśam=idaṃ Vra(bra)hmahatyā tu ghorā

māṃ=apy=eṣā spṛśati durita-stoma-sāmrājya-mattā ‖

1) Lies *niṣkrāntaḥ*.

bhūdevānāṃ prabhāvaṃ vijñāya deva-daitya-nāgānāṃ teṣu pravṛttim=upadiśati ||
Puṇyānām=aśvamedhas=tridivagati-muṣām=enasāṃ vra(bra)hmahatyā
tatka-

13. rtṛ-sparśa-vāsa-sthiti-śayanavatāṃ drāk=samībhāva-hetuḥ |
Daiteyair=Āditeyair=vapuṣi kṛta-padaiḥ Kādraveyair[1]=mam=aitair=
ady-ādi vrā(brā)hmaṇānām=asad=api bhajatāṃ na krudho varddhanīyāḥ ||
yuktam=eva Kṛṣṇasya vrā(brā)hmaṇa-guṇa-grahaṇaṃ ||
Ghoṣaṇā Yadu-siṃhasya Dvāravatyāṃ dine dine |

14. avidyo vā savidyo vā vrā(brā)hmaṇo mama daivataṃ ||

Praviśy=āpaṭīkṣepeṇa

Vra(bra)hmahatyā | 2[2] [(a)] Accharīaṃ 2 haṃtavvassa miccū haṃtuṇo satta jammāiṃ duggaī[3] teṇa saha ālavaṃtassa bhuṃjāṇassa ekkāsaṇe uvavisaṃtassa saṃkaṃti tti pekkhadhaṃ[4] mahadāruṇaṃ[5] pa[r]iṇāmaṃ || *smṛtim=abhi-*

15. *nīya sāṭṭahāsaṃ* | tiasāṇaṃ pi ṇāheṇa[3] Vittavaha-samaammi[6] aṇubhūdaṃ mahakaḍuattaṇaṃ[6] || *punaḥ smṛtim=abhinīya* [| [*]] hahaha Vāsuiṇā ṇāarāeṇa vi āsīdāḍhaggaṇiggaa[7]-garalaggi-ḍaḍḍha[8]-va(ba)mhaṇa-haccāe Caūvaaṇaṃ[8] pāyacchittaṃ[9] pucchiduṃ ga[d]eṇa ṇādo [3]mahapahāva-

16. [ppa]vbhā(bbhā)ro Caūvayaṇeṇa[10] vi saala-jaṇa-taṇu-maṇa-vaaṇa-malāvahārisatthāiṃ kuṇehi[11] tti pāacchittaṃ āṇattaṃ | teṇa Caraa-Pāaṃjala[8]-mahābhassāiṃ kiāiṃ[8] | tado kahaṃkahaṃpi[8] so mae mukko sapparāo || eso vi Īsaro mae paḍigahāv[i]o[8] Va(ba)mhasira-kalaṃkaṃ ||

Śrī-

17. [kaṃṭha]ḥ || *saparāmarśaṃ* || Yady=etāṃ jñānāgni-mukhe haviḥ kurmaḥ | [12] tadā vrā(brā)hmaṇa-prabhāvo=smābhir=eva hato bhavet | tasmād=idaṃ prāyaścitten=āpanetavyaṃ ||

Viṣṇuḥ || *svagataṃ* || *Hara-kara-sthaṃ Vra(bra)hma-śiro vilokya* | Aho duraṃtaṃ[13] vyasanaṃ Vra(bra)hmaṇi hate vedā hatās=teṣu hateṣu

---

(*a*) Āścaryam=āścaryam | hantavyasya mṛtyur=hantuḥ sapta janmāni durgatis=tena sah=ālapato bhuñjānasy=aik-āsana upaviśataḥ saṃkrāntir=iti prekṣadhvaṃ mahādāruṇaṃ pariṇāmam || tridaśānām=api nāthena Vṛtravadha-samaye=nubhūtaṃ mahā-kaṭutvam || hahaha Vāsukinā nāgarājen=āpy=āśīdaṃṣṭr-āgra-nirgata-garalāgni-dagdha-brāhmaṇahatyāyāś=Caturvadanaṃ prāyaścittaṃ praṣṭuṃ gatena jñāto mahā-prabhāvaprāgbhāraḥ | Caturvadanen=āpi sakala-jana-tanu-mano-vacana-mal-āvahāri-śāstrāṇi kurv=iti prāyaścittam=ājñaptam | tena Caraka-Pātañjala-mahābhāṣyāṇi kṛtāni | tataḥ kathaṃkatham=api sa mayā muktaḥ sarparājaḥ | eṣo=p=Īśvaro mayā pratigrāhito Brahmaśiraḥ-kalaṅkam ||

---

1) Ursprünglich *Kārdra°*, verändert zu *Kādra°*. 2) Diese Zahl ist hier überflüssig. 3) P. § 203. 4) Lies *pekkhadha*; P. § 471. 5) Lies *mahā°*. 6) P. S. 253, Z. 5. 7) Vielleicht ist das zweite *a* verändert, aber *da* ist nicht zu sehen; lies *ṇiggada-*. 8) P. § 222. 9) P. § 186. 10) P. §§ 203, 186. 11) P. §§ 508, 509. 12) Vielleicht ausgestrichen; lies *kurmas-tadā*. 13) Ursprünglich *duraṃtaṃ* ||; aber das Interpunktionszeichen ist ausgestrichen.

18. dha[rmo] hato dharme hate trilokī hat=eti || *prakāsaṃ(śaṃ)* || bhagavan=sāvayavatv-āptavacanābhyām=upalavdhāṃ(bdhāṃ)tasya [ta]d=vacanaṃ kathaṃ mithyā | kathaṃ ca mithyāvacanamātrasya śiraś-chedo daṃḍaḥ ||

Śrīkaṃṭhaḥ || *sava(ba)humānaṃ* [| *] Yuktam=uktaṃ Yajñavarāheṇa na kiṃcid-aparāddhaṃ Vidhin=eti kaṣṭaṃ 2 [| *]

Kṛtasy=ā-

19. ka[raṇaṃ n]=āsti yat=kṛtaṃ kṛtam=eva tat |
pratīkāras=tu kartavyaḥ prāyaścittena pāpmanaḥ ||

Vra(bra)hmāṇaṃ prati ||

Sraṣṭuḥ puṇy-āpuṇya-yāvat-kriyāṇāṃ
Vra(bra)hman=kā syāt=satyataḥ pracyutis=te |
apy=enaḥkṛc-chreyase sādhavo hi
kṣāṃtiḥ kāryā Sthāṇavīye=parādhe ||

Vra(bra)hmā || Sven=aiv=āṃgīkurvva-

20. taḥ sva-[k]ṛ[tam=a]līkaṃ Bhargga kṣāṃtaṃ sarvvam=etāvat=aiva | yasya tv=icchāmātrataḥ śīrṣa-lakṣāṇy=eka-cchede tasya kā nāma hāniḥ || *iti parasparaṃ pariṣvajete* ||

Vra(bra)hmā || Akṛtaprāyaścittasya pratikṣaṇaṃ prasaraṃty=enāṃsi || tasmāt-tvam=api tīrtha-yātrayā prāyaścittena kṣapaya pāpmānaṃ ||

Śrīkaṃ-

21. ṭhaḥ || Yad=[āha] Prajāpatir=*iti Ketakyā gaṇābhyāṃ Vra(bra)hmahatyayā saha niḥkrāṃtaḥ*[1] ||

Vra(bra)hmā || *Caturbhujaṃ prati* || Garuḍadhvaja paśya kāla-saṃvaṃ(baṃ)dhakṛta-laghugurubhāv-āhaṃkāras=traiguṇy-ātīte=pi tvayi mayi ca vikriyā | māmakaṃ purīṇām=aṣṭakaṃ tvaṃ gṛhāṇa tāvakaṃ c=āham=ity=a-

22. haṃkāra . . . [de]n=āvayor=bheda-bhramo nivarttatāṃ laukikānām-*iti rūpaṃ parivartayataḥ* ||

Ākāse(śe) || Ete gadā-cakra-saroja-śaṃkhā Lakṣmīpatau ye Caturānane te | kamaṃḍalu-śruk-sruva-darbhamālāḥ Prajāpatau yāḥ Kamalāpatau tāḥ || tan=manyāmahe bhedagaṃdh-āparāmṛṣṭa-paramā-

23. tmamātr[a] . . . [ra]ṇyagarbhau saṃvṛttau ||

Ubhau parasparam=āliṃgataḥ ||

Viṣṇuḥ || Vra(bra)hman sṛṣṭasya jagataḥ kṛt-ākṛte kalayituṃ gacchāvaḥ ||

Vra(bra)hmā || Yad=āha Garuḍadhvaja *iti niḥkrāṃtau*[2] ||

|| Iti mahārāja-śrī-Vigraharāja-kavi-viracite Harakeli-nāṭake liṃgodbha-

24. vo nāma dvit[īyo=ṃ]kaḥ ||

Tataḥ praviśato Vidyādharau ||

Jṛmbhaṇaḥ || *Stambhanaṃ prati* || *savismayaṃ* || Dṛṣṭas=tvayā Himavat-sutāyāḥ prabhāvaḥ || vā(bā)la-bhāvena tata ito dhāvaṃtyāḥ patitāt sveda-viṃdos=trilokī-tarjjanaḥ Kraumco nāma Dānava-bhaṭo jātaś=ca Menakā-kanyaka-

---

1) Lies *niṣkrāntaḥ*. 2) Lies *niṣkrāntau*.

25. yā putratayā saṃ[bhāvi?]taś=ca [| *] tatas=tat-trāsāt=tridaśa-gaṇaḥ sa-strī-vā(bā)laḥ Prajāpatiṃ śaraṇam=upagataḥ ‖ tataḥ Prajāpatir=api tasya duḥśīlatvaṃ durddharṣatayā durnnivāratāṃ ca manyamāno Viṣṇuṃ śaraṇam=upagataḥ ‖ Madhuripur=api parāmṛśya tasya va(ba)lam=aurasaṃ Himagirisutā-prasveda-prabha-

26. va-va(ba)laṃ ca tadgarbhasaṃ[bha]vād=ev=āsya vadhaṃ manyamāno Gaurī-Giriśayoḥ paraspar-ānurāgāya Kusumākara-Kāmadevau [pre]ṣitavān ‖ uktavāṃś=ca ‖ sarvvendriya-jayini Pinākini nipuṇābhyāṃ bhavitavyaṃ ‖

Stambhanaḥ ‖ Sādhu saṃbhāvitaṃ Viśvaṃbhareṇa ‖ na khalu Śi-

27. va-Śakti-saṃbhavād=anyaḥ Krauṃca-vaṃcanāya prabhavati ‖ *nepathy-ābhimu-kham=avalokya* ‖ tad=etau Puṣpāyudha-Puṣpākarau dha[nuḥ]-pāṇī[1] ita ev=ābhivartete tad=āvām=api yata āgatau tata eva vrajāva *iti niḥkrāṃtau*[2] ‖

Viṣkaṃbhakaḥ ‖

Tataḥ praviśataḥ Puṣpākara-Kāma-

28. *devau* ‖

Vasaṃtaḥ ‖ *sarvvato=[va]lokya saharṣaṃ* ‖ Aṃtarvijṛmbhamāṇa-Makaradhvaja-kṛt-onmādam=iva jagad=dṛśyate ‖ tathā hi ‖

Nādaḥ śrotra-sukhaḥ pikī-pariṣadām=ānaṃdinī jjhaṃkṛtir=[3]
bhṛṃgīṇāṃ Malay-ānilasya ca gatiḥ kasy=ādya n=onmādinī |
hṛd-vṛtte rati-tāṃḍavaṃ sumanasām=aṭṭā-

29. ṭṭahāso mahān
krīḍ-ād[y=ā]pi Manobhuvaḥ parapura-prāveśikī varttate ‖

sasmitaṃ ‖ aho amoghaḥ prabhāvo Makaradhvajasya jagan-mohanāya pravarttitaiḥ parikarair=yena so=pi mohitaḥ ‖ tathā hi ‖

Mṛdu-Malayanabhasvan-nartitābhir=llatābhir=
madhura-madhupakāṃtā-kāka-

30. lībhir=vanālī |
Manasija[m=a]pi manye nirbhar-ānaṃda-maṃdaṃ
svakara-kuliśa-niryat-patri[4]-pātrīkaroti ‖

kārmuka-pāṇiṃ mṛgīdṛgbhyaḥ prabhavaṃtaṃ Kaṃdarpam=avalokya sānaṃdaṃ ‖

Magn=eva gāḍhagraha-nirvṛt=eva
kodaṃḍa-kaṃṭhe luṭhat=īva maurvvī ‖ (|)

ito=pi ‖

paraspar-āsle(śle)ṣa-vilāsavatyaḥ

31. sakhīṣu sakhyo=pi hi vallabhaṃ[ti ‖]

anyato=valokya ‖ *saharṣaṃ* ‖

Bhṛṃg-āvalī Smara-bhaṭasya paṭhaty=ajasraṃ
vāmā-vaśīkaraṇa-kāraṇa-pauruṣeṣu |
manye śarāsana-gatāgata-lāghavena
citte cale=pi viśikh-ānaparādha-śilpaṃ ‖

---

1) Lies *dhanuṣpāṇī*. 2) Lies *niṣkrāntau*. 3) Lies *jhaṃkṛtir*. 4) Lies *-pattri-*.

punar=anyato=valoky=[1]āścaryam=āścaryaṃ ||

Praphullavallī-

32. sukhasupta-Kāma-

pravo(bo)dhak-eṃdiṃ[va(ba)ra]-jhaṃkṛtānāṃ |

sparddhābhir=etāḥ pika-subhruvo=pi

prābhātikaṃ maṃgalam=ācaraṃti ||

api ca ||

Pratāninīnāṃ sphuṭa-puṣpa-hāsair=

apakramaṃ ṣaṭpada-rāva-[ra]myaiḥ |

saṃbhāvayaṃty=Ātmabhavaṃ Bhavasya

jetāram=adya tri-jagaṃti manye ||

kiṃca ||

Ito nabhasvān=ma-

33. karaṃda-varṣair=

vikāsi-puṣpa-sta[vak-o]panītaiḥ |

Mīnadhvajaṃ Śaṃbhu-jayāya yāṃtaṃ

sānaṃdam=uccair=abhiṣiṃcat=īva ||

etāni tat-tad-vijigīṣu-rāja-prasthānika[2]-cihnāny=āhita-va(ba)lātiśayāny=asmat-suhṛdas-Tripuravijayi-vaśīkaraṇam=āvedayaṃti || tathā hi ||

Caṃdraś=chatraṃ[3] kusumi-

34. [ta]-latāḥ pārśvayoś=cāmarāṇi

kṛ[aṃ] — — — [kva]ṇanam=abhitaḥ svasti-pāṭhaḥ sa ko=pi |

kaṃkillīnāṃ[4] mukula-pulakodbheda-dūrvvālatālī

mauli-nyastā Kusumadhanuṣo jaitra-lakṣmīṃ vyanakti ||

āścaryam=āścaryaṃ kalakaṃṭhīnāṃ Kaṃdarpp-āhitaḥ ko=pi pramāthī guṇ-ātiśayaḥ || tathā hi ||

35. — — strīṇāṃ parabhṛta-vadhū-kaṃṭham=ā — ⏑ — h[ai]r=[5]

ghūrṇṇaty=aṃtaḥ skhalati vacanaṃ dhvaṃsate jñāna-cakraṃ |

prāṇāḥ sadyo Malaya-mārutāṃ[6] kaṃṭha-lagnāḥ prayāṃto

vyāvarttyaṃte priyatama-kathā-premavaṃ(baṃ)dhaiḥ sakhībhiḥ ||

api ca ||

Kāṃte kv=āpi pravasati pikī kaṃṭhavīṇā-ninādaiḥ

strīṇāṃ marma-

36. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ [bh]iḥ ke=pi vāṣpa-pra — —[7][|]

[ni]rmaryādaṃ Madana-dahan-ottapta-vakṣoja-sīmni

svā(śvā)s-occhālair=amasṛṇa-simatkāra-garbhāḥ pataṃti ||

aho || Kaṃdarpa-pīḍitānāṃ pralāpaḥ || tathā hi ||

Sarvvatra kṣvela-varṣī Manasija bhavato vā(bā)la-mitraṃ nabhasvān=

saptārcciḥ prācya-śaile kusumata-

---

1) Lies *=valokya* ||. 2) Lies *prāsthānika-*. 3) Lies *-chattraṃ*.
4) Vielleicht zu *kaṃkellīnāṃ* verändert. 5) *=āśliṣya bāhair=* (?). 6) Lies *-marutā* (?).
7) Lies *-pravāhāḥ* (?).

37. ru-tale — ⏑ — — [da]-vṛṣṭiḥ ।
kaṃ[ṭhe] — — ⏑ kīnāṃ davadahana-śikhā-sūcayas=tīvra-tīvrāḥ
kṛtv=aivaṃ tāny=atāni pravasati kim=ataḥ karttu-kāmo=si Kāma ॥
ayaṃ ca Rākā-Rākāramaṇayor=varṇṇanām=atikrāṃto guṇ-ātiśayaḥ kaṃ na pramodayati ॥ tathā hi ॥
Prāleyāṃśu-mukhī sa-
38. khī Manasija [krā] — [ya] no — ⏑ —
— [tsn-ā]liṃgita dākṣiṇātya-pavana snigdhā niśā mādhavī ।
yasyāṃ puṃpramadā-bhaṭadvaya-kṛtaiḥ Kaṃdarpa-sāṃgrāmikaiḥ
sthāṇuḥ svidyati mādyati pramada-bhūr=grāvā sacittāyate ॥
Makaradhvajaḥ ॥ *sagarvvam=ākāse(śe)* ॥
Bhasma-snāyī bhavatu bhavatu vyāla-
39. yajñopavītī
strai[ṇa] — — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ [ca]ro yādṛśas=tādṛśo vā ।
Sthāṇur=devāḥ kalayata mayā puṣpa-vāṇair=vidheyaḥ
kāy-ārddhe strī śirasi ca tathā str=īti vāmāmayo=dya ॥
Vasaṃtaṃ prati ॥ sakhe Kusumākara prasiddham=idaṃ ॥
Vinā mayā kathaṃ ceṣṭā vinā ceṣṭāṃ kathaṃ sukhaṃ ॥ (।)
yad=yad=dhi kuru-
40. te kiṃcit=tat=tat=Kāmasya ce[ṣṭ]i[taṃ ॥]
. . . ṇaṃ hi parispaṃdaḥ kāraṇ-ādhiṣṭhānaṃ vā । sa ca prayatnāt । prayatna icchā-yoniḥ । icchā ca kāmas=tasmān=niḥkāmaḥ[1] kuruta iti vipratiṣiddhaṃ ॥ *śarān=pāṇau kṛtvā* ॥ bho bhoḥ paṃca patatriṇaḥ Smara-bhaṭas=tān=vaḥ prayoktā Hare tatra syām=aham=eva c=ādya su-
41. Mahīpati-sutena paṃḍita-Bhāskareṇa likhitāni ॥

Platte IV.

1. [raavatti?] ॥ *sakrodhaṃ* ॥ (a)Sāhu tumhāṇaṃ dojīhaüle jammo[2] tti ॥

Trilocanaḥ ॥ Vayasya Vibhāṃḍaka sādhu niṃdā-vyājena stutā vayaṃ ॥ tad=asmat-prasāda-phalam=aṣṭ-aiśvaryam=avāpnuhi ॥

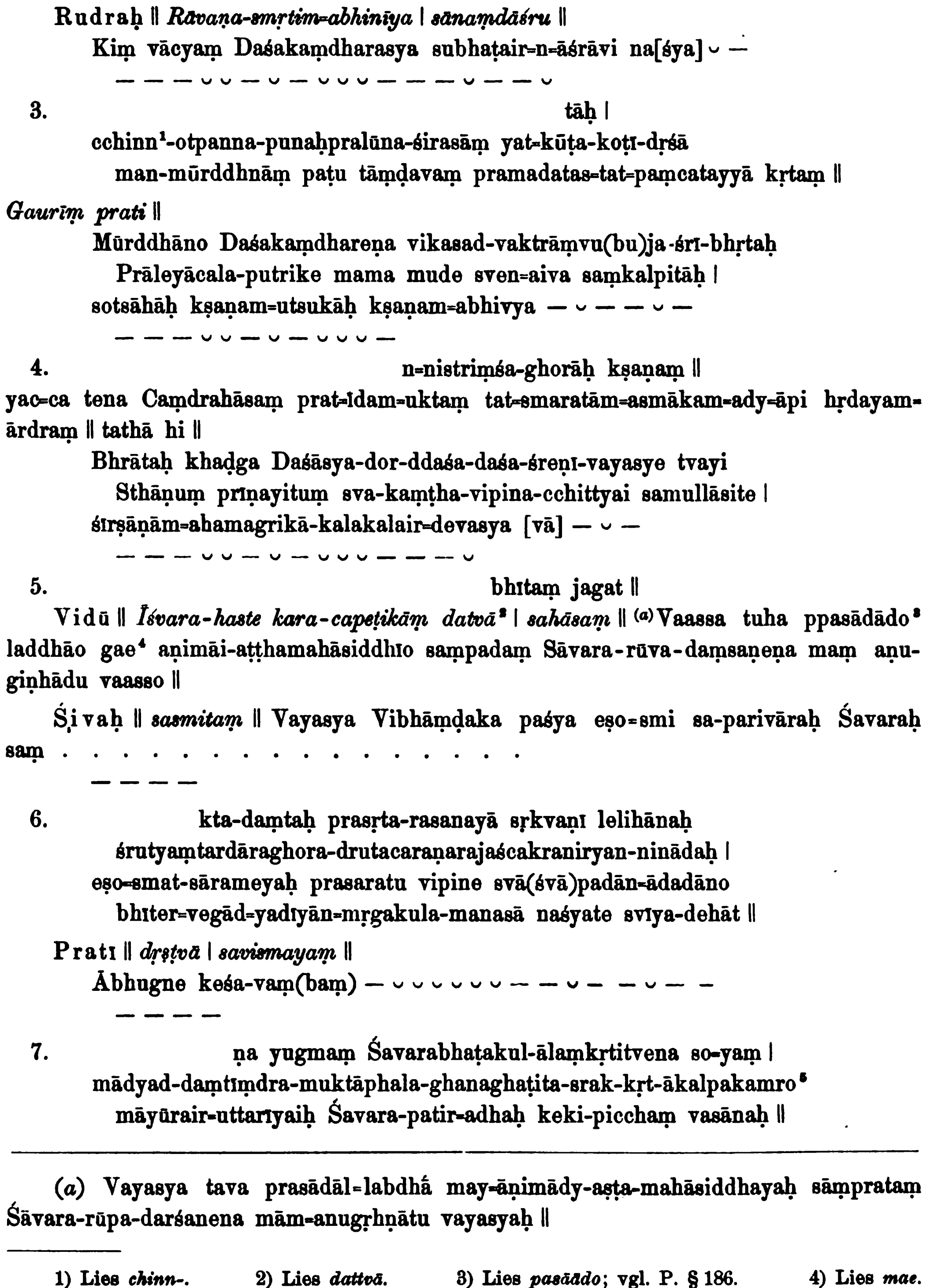
Vidū ॥ (b)Esa sireṇa gahido mahappasādo[3] tti tumaṃ amādupiduvaggo avidīo(?) aṇāha(?) . . . .

2. [*dūrvvā*]*m=agṛhītām=avalokya kupito dūrvvā-lolupāya cūḍācaṃdra-hariṇāya datvā*[4] । *Īśvaraṃ prati* । *saśiraścālaṃ* ॥ (c)Keṇa tuha ṇa āṇīadi Rāvaṇappahudi-tāmasajaṇa-piattaṇaṃ ॥

(a) Sādhu yuṣmākaṃ dvijihva-kule janm=eti ॥
(b) Eṣa śirasā gṛhīto mahā-prasāda iti tvam=amātṛpitṛ (?) . . . .
(c) Kena tava na jñāyate Rāvaṇaprabhṛti-tāmasajana-priyatvam ॥

---

1) Lies *niṣkāmaḥ*. 2) P. § 358. 3) P. § 186. 4) Lies *dattvā*.



Rudraḥ ‖ *Rāvaṇa-smṛtim=abhinīya* ‖ *sānaṃdāśru* ‖

Kiṃ vācyaṃ Daśakaṃdharasya subhaṭair=n=āśrāvi na[śya] ⏑ —

— — — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — — — ⏑ — — ⏑

3. tāḥ ‖

cchinn[1]-otpanna-punaḥpralūna-śirasāṃ yat=kūṭa-koṭī-dṛśā

man-mūrddhnāṃ paṭu tāṃḍavaṃ pramadatas=tat=paṃcatayyā kṛtaṃ ‖

Gaurīṃ prati ‖

Mūrddhāno Daśakaṃdhareṇa vikasad-vaktrāṃvu(bu)ja-śrī-bhṛtaḥ

Prāleyācala-putrike mama mude sven=aiva saṃkalpitāḥ ‖

sotsāhāḥ kṣaṇam=utsukāḥ kṣaṇam=abhivya — ⏑ — — ⏑ —

— — — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —

4. n=nistriṃśa-ghorāḥ kṣaṇaṃ ‖

yac=ca tena Caṃdrahāsaṃ prat=īdam=uktaṃ tat=smaratām=asmākam=ady=āpi hṛdayam=ārdraṃ ‖ tathā hi ‖

Bhrātaḥ khaḍga Daśāsya-dor-ddaśa-daśa-śreṇī-vayasye tvayi

Sthāṇuṃ prīṇayituṃ sva-kaṃṭha-vipina-cchittyai samullāsite ‖

śīrṣāṇām=ahamagrikā-kalakalair=devasya [vā] — ⏑ —

— — — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — — — ⏑

5. bhītaṃ jagat ‖

Vidū ‖ *Īśvara-haste kara-capeṭikāṃ datvā*[2] ‖ *sahāsaṃ* ‖ [(a)]Vaassa tuha ppasādādo[3] laddhāo gae[4] aṇimāi-aṭṭhamahāsiddhīo saṃpadaṃ Sāvara-rūva-daṃsaṇeṇa maṃ aṇugiṇhādu vaasso ‖

Śivaḥ ‖ *sasmitaṃ* ‖ Vayasya Vibhāṃḍaka paśya eṣo=smi sa-parivāraḥ Śavaraḥ saṃ . . . .

— — — —

6. kta-daṃtaḥ prasṛta-rasanayā sṛkvaṇī lelihānaḥ

śrutyaṃtardāraghora-drutacaraṇarajaścakraniryan-ninādaḥ ‖

eṣo=smat-sārameyaḥ prasaratu vipine svā(śvā)padān=ādadāno

bhīter=vegād=yadīyān=mṛgakula-manasā naśyate svīya-dehāt ‖

Pratī ‖ *dṛṣṭvā* ‖ *savismayaṃ* ‖

Ābhugne keśa-vaṃ(baṃ) — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — —

— — — —

7. ṇa yugmaṃ Śavarabhaṭakul-ālaṃkṛtitvena so=yaṃ ‖

mādyad-daṃtīṃdra-muktāphala-ghanaghaṭita-srak-kṛt-ākalpakamro[5]

māyūrair=uttarīyaiḥ Śavara-patir=adhaḥ keki-picchaṃ vasānaḥ ‖

(*a*) Vayasya tava prasādāl=labdhā may=āṇimādy-aṣṭa-mahāsiddhayaḥ sāṃprataṃ Śāvara-rūpa-darśanena mām=anugṛhṇātu vayasyaḥ ‖

1) Lies *chinn-*. 2) Lies *dattvā*. 3) Lies *pasādādo*; vgl. P. § 186. 4) Lies *mae*.
5) Ursprünglich °*kaṃmro,* aber zu °*kamro* verändert.

api ca ||

Nṛtyaty=Umā-vasi(śi)tari prabhu-citta-vijñā
nṛtyaṃty=amī divisado daśadiksado-pi |
tādṛgvi[dhe] ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —
— — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑

8. karmaṭhasya ||

Gaurīm=avalokya savismayaṃ || aho anurūpa-veṣa-parigraheṇa devyā sādhu bhagavān=prīṇitaḥ || tathā hi ||

Mādyat-ṣaḍaṃhrivanitā-cchavi-kajjalābhyāṃ
Kaṃdarppa-pīḍita-dhanur-madhumarditābhyāṃ |
kālī-pralepa-ghaṭit=eva cal-otpalākṣī
manye mano harati ka ⏑ ⏑ — ⏑ — — ||

. . . .
— — ⏑ — ⏑ ⏑

9. canā-paridhāna-kāṃtim=
aṃga-sthalīṣu Kusumeṣu-suhṛn=nabhasvān |
anyonya-saṃnidhi-vivarddhita-rāga-ramyaṃ
bhāvai rasair=naṭayat=īva mude Śivasya ||

Gaurī || *Śavara-rūpam=Īśvaram=avalokya* || *sasmitānurāgaṃ* ||

(a)Ammo khaṇaggahida[1]-Sāvararudda-rūvo
ṇaccaṃtao rasa-vasaṃ bhuvaṇaṃ ⏑ — — [|]
— — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —
— ⏑

10. ppaūtta-ghaṇacalli[2]-paappaāro ||

avi a ||

Līlāpasāria-mahavbhu(bbhu)a-vā(bā)hukhaṃbhe
tāo palaṃvi(bi)ra[3]-Pulimda-ṇiaṃvi(bi)ṇīo |
hiṃdola-gea-maīrāi maṇaṃ haraṃti
māā-Puliṃdavaïṇo Sasiseharassa ||

Śavaraḥ || *parimala-ghrāṇam=abhinīya* | Itaḥ karppūra-kṣoda-di[gdha]- . . . . . .
. . . .

(*a*) Aho kṣaṇagṛhīta-Śāvararudra-rūpo
nṛtyan=rasa-vaśaṃ bhuvanaṃ . . . [|]
. . . .
. . pravṛtta-ghanavallī-padaprakāraḥ ||

api ca ||

Līlāprasārita-mahādbhuta-bāhustambhe
tāḥ pralambamāna-Pulinda-nitambinyaḥ |
hindola-geya-madirayā mano haranti
māyā-Pulindapateḥ Śaśiśekharasya ||

---

1) P. § 564. 2) Lies *-ghaṇavalli-*. 3) P. § 596.

11. ko=pi kam=api devam=arccat=īti | tad=anayor=viśeṣam=avagaṃtuṃ ko gacchatu ||

Vidū || [(a)] Ahaṃ dāva vī(bī)hemi[1] || *aṃguli-saṃjñayā nirddiśan* || imaṃ kukkuraaṃ pesaa ||

Śavaraḥ || *sahāsaṃ* || Aho vrā(brā)hmaṇasya[2] adṛṣṭv=aiva palāyanaṃ || *nepathy-ābhimukham=avalokya* | Mūka itas=tā . . . .

12. [ra(?)]ḥ || Kim=ājñāpayati svāmī ||

Śavaraḥ || Dhūpa-gaṃdhen=opadiśyamāna-mārggo gatvā ko=yam=ity=avadhāry=āgaccha ||

Mūkaḥ || Yath=ājñāpayati deva *iti niḥkrāṃtaḥ*[3] ||

Śavaraḥ ||[4] *gītāni gāyan*[5] *Śavara-sīmaṃtinīr=narttayati* ||

Praviśya Mūkaḥ || Deva tvad-ājñayā dṛṣṭaḥ Pāṃḍupu . . . .

13. ni pūjayati [*] yad=itaḥ karttavyaṃ tad=ādeśaya ||

Śavaraḥ || Kirāta-veṣam=āsthāya tatra gatvā tvam=asmān=pratipālaya ||

Mūkaḥ || Yad=ādiśāti deva *iti niḥkrāṃtaḥ*[3] ||

Śavaraḥ || *siṃhanādam=ākarṇṇya* [|| *] Pūrvapravṛtta-vairayor=Mūk-Ārjunayoḥ prāyaḥ pravṛttaḥ samaro yatr=āyaṃ siṃha . . . .

14. ddha-prekṣakā bhavāmaḥ || *Vibhāṃḍakaṃ prati* || Vibhāṃḍaka 2 [|| *]

Vidū || *sahāsaṃ* || [(b)] Āasa 2 [|| *]

Śavaraḥ || Gatv=āvagaccha yuddhasya kiyatī niṣṭh=eti ||

Vidū || *sabhayaṃ* || [(c)] Samaraggiṇi huṇaṃtassa tuha ajjappahudi ṇa kovi ahaṃ || ṇa āṇāsi kiṃ ṇa kassavi va(ba)mhaṇo dāso tti . . . .

15. *saṃ* | vaassa laddho dūo[6] esā tuha mahilā tā kiṃ kāaraṃ[6] muaṃ[6] maṃ māresi ||

Śavaraḥ || Yady=evam=asmābhiḥ sah=āgaccha ||

Vidū || *sahāsaṃ* || [(d)] Edaṃ karissaṃ || evaṃ pekhkha[7] me suhaḍattaṇaṃ ||

Śavaraḥ ||[4] *gṛhīta-Kirātarūpo Vibhāṃḍakaṃ haste gṛhītvā valitikayā niḥkrāṃtaḥ*[3] ||

Pra[tī] . . . .

(*a*) Ahaṃ tāvad=bibhemi || imaṃ kukkurakaṃ preṣaya ||

(*b*) . . . . . . (?)

(*c*) Samar-āgnau juhvatas=tav=ādya-prabhṛti na ko=py=aham || na jānāsi kiṃ na kasy=āpi brāhmaṇo dāsa iti . . . . | vayasya labdho dūta eṣā tava mahilā tasmāt=kiṃ kātaraṃ mṛtaṃ māṃ mārayasi ||

(*d*) Etat=kariṣyāmi || evaṃ prekṣasva me subhaṭatvam ||

---

1) P. § 501. 2) Lies °*ṇasy=ādṛṣṭv=*. 3) Lies *niṣkrāntaḥ*.
4) Diese Interpunktionszeichen sind überflüssig. 5) Lies *gāyañ=*. 6) P. § 203.
7) Lies *pekkha*.

16. *tya Gaurīṃ prati* ‖ *savismayaṃ* । Devi tapasā kṛśatamasy-Ārjjunasya tejasā prati-bhaṭa-bhairavaṃ rūpam=ujjṛmbhate । yena gṛhīte gāṃḍīve maurvyām-āropitāyām=āsphālite guṇe bhaya-pracalit=eva trilokī ।[1] sphuṭad=iva vra(bra)hmāṃḍaṃ kāṃdiśīkān=īva pratibhaṭa-manāṃsi[2] āvirbhavann-i . . . .

17. m=iva gagana-talaṃ varttate । Mūko-pi vāma-dakṣiṇa-kara-kuliśa-parivarttyamāna-kārmuka-taḍic-chaṭ-āṭṭaṭṭahāsair=nārāca-vega-bhidyamāna-nabhasvat-sāṃkārair=huṃkārair-namat-kārmuka-krūra-kreṃkārair-jagad-ākulayati ‖ tad-anayoḥ samara-darśana-samutsukaḥ sa-strīvā(bā)laḥ sura-loko gagana-madhya . . . .

18. [(a)]edāṇaṃ mahābhaḍāṇaṃ accavbhu(bbhu)aṃ[3] jujjhaṃ ‖

Pratī ‖ *Gaurīṃ prati* ‖ Atha Mūkena maṃtra-va(ba)lāc=chatasahasrāyamāṇen=aiken=āgneya-vāṇena Pārthaṃ prati śara-vṛṣṭir-āravdhā(bdhā) ‖ tataḥ Pārthena laghu-hasten-ānyūn-ānadhikair=vāṇaiḥ kṛta-paraspara-saṃghaṭṭa-jvalita-nirvvāpitatayā na Mūkena muktān-vā . . . .

19. ṣṭa-naṣṭam-iva śara-varṣam=abhūt ‖ Kirāteṃdro=py=āścaryam=āścaryaṃ Pāṃḍunaṃdanasya yat-para-muktānām=iṣūṇām=iyatt-āvadhāraṇaṃ[4] anyūn-ānadhika-śara-prayogaś-c=eti prītavān ‖ tataḥ sakrodhaṃ ‖[5] Mūk-Ārjunau parasparaṃ sāmudraṃ gaṇam-utsṛṣṭavaṃtau ‖ tatra c=ābhraṃlihābhyām=ullolābhyām=āplāvi . . . .

20. to-pi pralayaparyanya[6]-mukteṣu caḍacaḍatkāra-caṃḍeṣu taḍid-vāṇeṣu prasaratsu Kirīṭinā laghu-hasten=Āgastya-vāṇe mukte śāṃtaḥ samudra-vāṇaḥ ‖ tato Mūkena punaḥ saṃdhīyamānam=eva dhanuś-chinnam=Arjunena [। *] tato yāvat-saṃdhāne yāvac-cheda iti nirāyudhatayā Mūkaḥ Kirātaṃ śaraṇa . . . .

21. rātaṃ prati ‖[7] muṃca 2 mam=āyaṃ vadhya iti pradhāvite=rjune Arjuna 2 kṣatriyo-pi san katham-anabhijñaḥ śaraṇāgata-rakṣaṇa-dharmāṇām=ity=abhidhāya dhanur-gṛhītavān Kirātaḥ ‖

Gaurī ‖ [(b)]Ammo accavbhu(bbhu)o[8] Hara-kelī ‖

Pratī ‖ *punar-avalokya* । Āścaryam-āścaryaṃ ‖

Tādṛg-Vra(bra)hm-Eṃdra-Rudra-jvalana-jala-[na] — — ◡ — —

22. śvarāṇām=

astra-grāsa-kriyābhiḥ prakaṭita-mahima-vyakta-māye Kirāte ।
dorbhyām=udyamya cāpaṃ Śatamakha-tanayen-āhate mastakastha-
triḥsrotas[8]-toya-majjaj-jhaṣa-makara-kul-occhāla-ruddhaṃ vihāyaḥ ‖

tataḥ parasparaṃ gṛhīta-karābhyāṃ Kirāt-Ārjunābhyāṃ prati-svam-abhimukhākarṣaṇa-lāghavena gatāgate pravarttamāne dvayor-api [Kirāt-Ā]-

---

(*a*) etayor-mahābhaṭayor-atyadbhutaṃ yuddhaṃ ‖
(*b*) Aho atyadbhuto Hara-keliḥ ‖

---

1) Dies Interpunktionszeichen scheint ausgestrichen zu sein und ist überflüssig.
2) Lies *-manāṃsy-*.
3) P. § 203.
4) Lies °*dhāraṇam-*.
5) Dies Interpunktionszeichen ist ausgestrichen.
6) Lies °*parjanya-*.
7) Dies Interpunktionszeichen ist überflüssig.
8) Lies *trisrotas-*.

23. rjunayoḥ parasparam=ākṛṣṭa-svakarayoḥ ||[1]
Muṣṭi-praveṣṭa-kara-jānu-pada-prasṛṣṭā-
ghora-prahāra-raṇa-karkkaśayor=mitho=pi |
ehy=ehi darśaya gṛhāṇa va(ba)dhāna tiṣṭh=ety=
evaṃ pravṛttam=ahamagrikayā niyuddhaṃ ||

tato=rjunaḥ sakrodham=utpatya ḍhukkarakena[2] Kirātaṃ va(ba)ddhavān | atha Kirātaḥ prahasya[3] Arjunaṃ vakṣaḥsthale do[rbhyāṃ]

24. mṛditavān || Arjunaṃ kāya-karaṇa-va(ba)lābhyāṃ hīyamānaṃ satvād[4]=askhalitam= avaloky=onmīlat-karuṇarasaḥ Kirātendro bhūmau muktavān=uktavāṃś=ca || sādhu Gāṃḍīva-dhanvan sādhu || puruṣa-pravīro=s=īty=abhidhāy=Ārjunaṃ haste gṛhītvā raṃgam= avatarati ||

Praviśya yathā-nirddiṣṭaḥ

Kirātaḥ || *Gaurīṃ prati* ||
Ā satvaṃ[5] pu-

25. ruṣa-vrataṃ Giri-sute dṛṣṭaṃ tad=ady=Ārjune
śārīrād=api mānasād=api va(ba)lād=yac=cyāvito n=ātyajat |
tuṣṭas=tad=dhanur=Aiṃduśekharam=idaṃ dātāsmi Gāṃḍīvine
mad-dṛṣṭyaṃcala-vāri-nistuṣatamāt=satvān[6]=na kiṃ prāpyate ||

Devau sva-rūpeṇ=āvirbhavataḥ ||

Arjunaḥ || *dṛṣṭvā* || *sabhaktipraṇāmaṃ* ||
Saṃvarttau tanu-citta-

26. vāṅmaya-malair=eno mayā yat=kṛtaṃ
yac=c=ācyāvi dhiyā kṣaṇaṃ kṣaṇam=ito yuṣmat-padāṃbhoruhāt |
yan=n=ādhyāyi pada-dvayaṃ bhagavator=advaita-mudr-āṃkitaṃ
tan=nāthau trijagat-sṛjāv=asadṛśaṃ sarvvaṃ kṣamethāṃ mama ||

api ca ||
Yat=kāye niruji tvad-aṃhrikamalaṃ n=ārādhitaṃ Tryaṃva(ba)ka
svāṃte śāṃtatame na vu(bu)-

27. ddham=ahaha tvad-dhāma tat-tādṛśaṃ |
vācaṃ phalguvacaḥ-prapaṃca-caturāṃ saṃyamya yan=na stutaṃ
tan=me śalyam=iva sphuraty=aviratam marm-āṃtare Śaṃkara ||

api ca ||
Dhātuḥ=kas=tvaṃ Girīśa praṇavam=ajagavaṃ tulyam=etad=dadhānas=
tisro bhittvā purīs=tā ravi-śaśi-śikhināṃ=aṃtar=anyā vahiś=ca |
nirvvāṇaṃ vaṃ(baṃ)dha-vahner=Ditisuta-

28. subhaṭa-krodha-vahneś=ca kurvvan[7]
jñān-ājñāne vitanvan[8] Tripuraharatayā mokṣa-saṃsāra-vīraḥ ||

---

1) Dies Interpunktionszeichen ist überflüssig.
2) Lies *ḍhukkarakeṇa* (?); das Wort kann ich nirgends finden. 3) Lies *prahasy=Ārjunaṃ*.
4) Lies *sattvād=*. 5) Lies *sattvaṃ*. 6) Lies *=sattvān=*. 7) Lies *kurvvañ=*. 8) Lies *vitanvaṃs=*.

api ca ||

Sva-pratyayāya jagataḥ parama-priyāya
prāleyabhānu-kalayā kṛta-śekharāya |
devāya durddama-tamaḥpaṭal-āpahāya
svasmai Śivāya nirupādhi-mude namas=te ||

api ca ||

Vrā(bra)hmādi-viśvaguru-vargga-

29. niyāmakāya
svājñā-vibhīṣita-surāsura[nā]rakāya |
yāvad-vidhāyaka-niṣedhaka-vigrahāya
tubhyaṃ namas=Tuhinaśailasutā-priyāya ||

api ca ||

Tatpaṃcakāraṇatayā jagatāṃ vidhātre
tadbhāvakarmmakṛtisākṣitayā niyaṃtre |
bhāsvatsvacitta-nutayā sahaj-ecchayā ca
traiguṇyatanmayatayā nama

30. Īśvarāya ||

api ca ||

Namo yogasthāya svaviditapadasthāya mahase
namaḥ puṇyasthāya pratitanu sukhasthāya bhavate |
namaḥ pāpasthāya prabhavadasukhasthāya bhavine
namo jñānasthāya prasaradamṛtasthāya kṛtine ||

api ca ||

Namaḥ kartre dhātre tanuṣu viśate saṃyamayate
namo hartre bhartre caturadhika-

31. ṣaṣṭi-praṇayine |
namo vyaktāvyaktatrijagad-agha-vidhvaṃsa-paṭave
namaḥ puṇyāpuṇya-sthitiṣu mṛdughor-aikavapuṣe ||

Īśaḥ || Vatsa prīto=smi tad=gṛhāṇa Pāśupataṃ maṃtraṃ || *iti karṇṇe maṃtraṃ dadāti* | vatsa anena maṃtreṇ=ābhimaṃtritaṃ tṛṇam=api pāśupatāstrāyate || idam=aparaṃ yāvadastra-sahitaṃ nija-gāṃḍīvaṃ gṛhā-

32. ṇa ||

Arjunaḥ ||[1] *savinayaṃ* ||[1] *gṛhnāti*[2] ||

Īśaḥ || Mṛttikāliṃg-ārādhanasya yuddhen=āsmad-ārādhanasya ca phalaṃ lavdhaṃ(bdhaṃ) tad=yath-āgataṃ gaccha ||

Arjunaḥ || Yath=ājñāpayati deva *iti niḥkrāṃtaḥ*[3] ||

Īśaḥ || *Gaurīṃ prati* || Anena Harakeli-nāṭakena sādhu prīṇito=smi Vigraharāja-kavinā tad=enaṃ paśyāmas=tāvat ||

---

1) Diese beiden überflüssigen Interpunktionszeichen sind vielleicht ausgestrichen.
2) Lies *gṛhṇāti*. 3) Lies *niṣkrāntaḥ*.

Ta-

33. *taḥ praviśati Vigraharājaḥ* ‖[1]

Vigraharājaḥ ‖ *dṛṣṭvā devau praṇamya kṛt-āṃjaliḥ* ‖
Smeragmukhe[2] prakaṭa-sarvvarase=pi vā(bā)le
saṃsāram=apy=amṛta-nirvṛtam=ādadhāne |
m=āstāṃ prabho khaladurakṣara-vahnivarṣair=
abhyarthaye malinatā Harakeli-kāye ‖
ūrddhvam=avalokya ‖
Svar-vvāsino Bharata-śiṣyajanāś=cireṇa
Sthāṇoḥ śirāṃsi nanu dhūna-

34. yituṃ sa eṣaḥ |
pratyakṣarasruta-rasāmṛta-vāhinīnāṃ
kallola-kelibhir=ito Harakelir=āstāṃ ‖
punar=ūrddhvam=avalokya ‖ api ca ‖
Stotā guṇān=abhidadhat=stutir=Iṃdu-mauliḥ
stutya sa eva phalarūpatayā sa eva |
itthaṃ caturmmayatayā Harakelir=āstām=
ā-caṃdram=ā-ravi mude yaśase śriye vaḥ ‖

Īśaḥ ‖ Sarvvaṃ carācaram=idaṃ kha-

35. lu māṃ viditvā
tan[3]-nāṭya-darśana-sukhotsava-niścalānāṃ |
maitrīṃ sukhiny=asukhini pravarāṃ kṛpāṃ ca
tanyād=bhavārtti-hṛtaye Harakelir=eṣaḥ ‖
vatsa Vigraharāja anena Harakeli-nāṭaken=ārādhito=haṃ kiṃ te priyam=upakaromi ‖

Vigraharājaḥ ‖ *aṃjaliṃ va(ba)ddhvā* ‖
Yeṣāṃ nāma na Śaṃkar=eti vadane na vra(bra)hma pāṇau dhanaṃ
ha-

36. ste n=āhar=ahar=nivāpa-salilaṃ n=ākṣṇoḥ kṛp-āṃbhaḥkaṇāḥ |
n=āhiṃsā-rucayo guṇās=tanu-mano-vāṇīṣu naisarggikāḥ
kārṣīr=mā Śaśi-cūḍa tāṃs=tanubhṛḥ[4] saṃsāra-kutsā-sṛjaḥ ‖

Īśaḥ ‖ Idam=apy=astu ‖
Yāvad=Viṣṇur=vi(bi)bhartti pramada-citi-rase bhoga-nirvvāṇa-śaktī
Lakṣmīṃ Vrā(brā)hmīṃ ca tāvad=dhavalayatu jagat=tāvakī kīrttir=eṣā |
prajñā-dugdhā-

37. vdhi(bdhi)-janmā navarasa-laharī-datta-hastāvalaṃvā(bā)
vidvac-cetaś-cakorī-kulam=akhilam=api prīṇatī caṃdrik=eva ‖

---

1) Statt *Vigraharājaḥ* ‖ *Vigraharājaḥ* ‖ hat das Original *Vigraharājaḥ 2.* 2) Lies *smerāmukhe* (?).
3) Lies *tvan-* (?). 4) Lies *-tanubhṛtaḥ.*

vatsa tvaṃ Śākaṃbharī-rājyaṃ pālayituṃ gṛhaṃ gaccha ‖ vayam=api sa-parivārāḥ Kailāśa(sa)m=eva vrajāma *iti niḥkrāṃtāḥ*[1] *sarvve* ‖

‖ Krauṃca-vijayo nāma paṃcamo=ṅkaḥ ‖

Āsīn=nirmala-Hūṇa-pā-

38. rthiva-kule Goviṃda-nāmā sudhīs=
tais=taiḥ kovida-vaṃdya-sadguṇa-gaṇair=yo Bhojarāja-priyaḥ ।
taj-janmā sukṛtī Mahīpatir=abhūt=tasy=ātmajo Bhāskaraḥ
sa śrī-Vigraharāja-nirmitam=idaṃ prājño=likhan=nāṭakam ‖

Saṃvat 1210 Mārgga-śudi 5 Āditya-dine Śravaṇa-nakṣatre । Makara-sthe caṃdre । Harṣa-

39. ṇa-yoge । Vā(bā)lava-karaṇe ‖ Harakeli-nāṭakaṃ samāptaṃ ‖ Maṃgalaṃ mahā-śrīḥ ‖

40. Kṛtir=iyaṃ mahārājādhirāja-parameśvara-śrī-Vigraharājadevasya ‖

1) Lies *niṣkrāntāḥ*.

5 5

10 10

15 15

20 20

25 25

30 30

35 35

F. KIELHORN.

J. KLINKHARDT, LEIPZIG, PHOTO-LITH.

F. KIELHORN.

J. KLINKHARDT, LEIPZIG, PHOTO-LITH.

5

10

15

20

25

30

35

40

5

10

15

20

25

30

35

40

CHHANDLUNG, BERLIN. J. KLINKHARDT, LEIPZIG, PHOTO-LITH.

5

10

15

20

25

30

35

40

5

10

15

20

25

30

35

40

HANDLUNG, BERLIN. J. KLINKHARDT, LEIPZIG, PHOTO-LITH.

Druck von Gebr. Unger in Berlin, Bernburger Str. 30.



5

10

15

20

25

30

35

40